РАДЯНСЬКА МУЗИКА

1

МИСТЕЦВО • ХАРКІВ

1934

ЗМІСТ КНИГИ ПЕРШОЇ

Стор.

Вперед до нових перемог (рапорт радянських композиторів України XII з'їздові КП(б)У та XVII з'їздові ВКП(б) 4

Підсумки і найближчі завдання проведення національної політики на Україні (Резолюція об'єднаного пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У на доповідь тов. С. Косіора, ухвалена 22 листопада 1933 р.) 7

О. О. Білокопитов. Викрити й розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті 18

Ю. Мейтус. Ворожі прояви в музиці на театрі 45

В. Івановський. До питання про пальцеву техніку піаністів 53

Огляд музичного життя

Музично-виконавські колективи 59

Концертне життя 60

Хроніка 61

До всіх робітників мистецтва СРСР

Дорогі товариші!

У всіх країнах відбувається ріст революційного театрального, музичного, кіно руху під гаслом інтернаціональної солідарності робітників мистецтв і їх боротьби проти фашизму, політичної реакції, за революційне класове виховання трудящих мас і на захист СРСР.

Міжнародне об'єднання революційного театру, що об'єднує передові верстви робітників мистецтва і самодіяльного революційного театрального, музичного руху, в останні роки значно виросло. Майже у всіх країнах Европи, Америки, Сходу є прихильники МОРТ'а, що виступають під загальним гаслом: „Мистецтво—зброя класової боротьби!" Розгортаючи свою діяльність, прихильники МОРТ'а популяризують велетенські успіхи соціалістичного будівництва в Радянському Союзі.

Для укріплення цього руху і керівництва ним Міжнародне об'єднання революційного театру провело ряд конференцій і пленумів та Інтернаціональну олімпіаду, що відбулася в травні 1933 року.

Дальший ріст руху вимагає ще більшого підсилення керівництва і допомоги з боку керівних органів МОРТ'а. Це можна здійснити тільки при утворенні відповідної матеріальної бази. А тому другий поширений пленум Міжнародного об'єднання революційного театру ухвалив випустити інтернаціональну марку робітників мистецтва, яка розповсюджується між усіма членами секції МОРТ'а.

Робітники мистецтва СРСР, як передовий авангард соціалістичної культури має вести перед щодо укріплення інтернаціональної солідарності і братерської допомоги революційному мистецтву, що розвивається в найважчих умовах фашизму й реакції.

Інтернаціональні марки МОРТ'а—це основне джерело фінансування міжнародного революційного театрального, музичного, кіно руху.

Кожна розповсюджена марка укріплює і поширює фронт революційного інтернаціонального мистецтва.

Робітники мистецтва СРСР, придбайте і розповсюджуйте марки МОРТ'а!

Центральний Комітет Профспілки Робітників Мистецтва СРСР
Я. Боярський

Секретаріат міжнародного об'єднання революційного театру
Г. Діаметі

ПРОЛЕТАРІ ВСІХ КРАЇН, ЄДНАЙТЕСЯ!

РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ОРГБЮРА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ МУЗИК УКРАЇНИ ТА УПРАВЛІННЯ ТЕА-ВИДОВИЩНИХ ПІДПРИЄМСТВ І МИСТЕЦТВА НКО

№ 1

1934

ВИДАВНИЦТВО МИСТЕЦТВО ХАРКІВ

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі Українського друку“, „Картковому репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати.

Заст. редактора — *П. Козицький*
Теккер. — *Є. Шубін*
Передано до складання 19-II-34 р.
Підписано до друку 10-IV-34 р.
Друкарських аркушів 4, формат 1/16 Д
Паперових аркушів 2
Вага паперу 37,9 кг
Літер у технічн. аркуші 50.000

Національна бібліотека України
імені В. І. Вернадського
Акт ПЗ 152-6
2000

ДВОУ УПП. 7 друкарня ім. Фрунзе. Харків, Донець-Захаржевська, 6-8.

Уповноважений Головліта 673. Зам. 313. Прим. 1.100.

ПАЛКИЙ

ПРИВІТ

XII з'їздові КП(б)У

ТА

XVII з'їздові ВКП(б)

Вперед до нових перемог

Рапорт радянських композиторів України XII з'їздові КП(б)У та XVII з'їздові ВКП(б)

За проводом Ленінської комуністичної партії на чолі з улюбленим вождем т. *Сталіним* пролетаріат усіх національних республік досяг нечуваного розвитку культури—культури національної формою, пролетарської, соціалістичної змістом. Такий розквіт обумовлено тими величезними досягненнями, що ми їх маємо в галузі господарства, і які докорінно змінили лице країни.

Аграрну країну, якою була царська Росія, робітничий клас в спілці з колгоспним, бідняцьким та середняцьким селянством—під проводом Ленінської комуністичної партії—перетворив на міцну індустріальну країну, країну, що на основі останніх досягнень науки та техніки, на основі електрифікації стає найпередовішою країною світу, країною, що вже позбавлена будьякої залежності від капіталістичних країн.

Народилося зовсім нове село. На основі нечуваного росту та зміцнення колгоспного руху ліквідовано куркуля як клас. Індустріалізація, машинізація села, ведення господарства на засадах науково-обгрунтованих даних агрономії, висування нових кадрів—будівників, нового колгоспного заможного життя—все це ті передумови, що перетворюють село на могутній соціалістичний сектор загального фронту соціалістичного будівництва.

Ця перебудова країни, ці успіхи досягнено в жорстокій класовій боротьбі. Ворог, використовуючи притуплення більшовицької пильності окремих відповідальних робітників, пролазив до радянського апарату і використовував цей апарат для своєї шкідницької, контрреволюційної діяльності.

На ідеологічному фронті так само, як і на інших ділянках, точилася й точиться гостра класова боротьба. Націоналістичні, петлюрівські недобитки намагалися використати і часто використовували ідеологічний фронт в своїх контрреволюційних цілях.

Це повною мірою стосується і такої ділянки ідеологічного фронту, як музика.

Разом із Скрипником, що очолював групу націонал-ухильників, націоналісти намагалися спрямувати творчість українських радянських композиторів по націоналістичному шляху. Вони ідеалізували минуле сліпцівське мистецтво кобз та бандур, вони намагалися довести, що це справжня українська музична культура, яка, мовляв, нічого спільного з російським мистецтвом не має.

Радянські музики не давали справжньої відсічі націоналістам,

а це призвело до того, що і на музичному фронті України ухил до місцевого націоналізму становить головну небезпеку.

Зараз в світлі останніх рішень партії музики Радянської України розгорнули активну боротьбу з рештками націоналізму на музичній ділянці і обіцяють викорінити до кінця націоналістичний бур'ян з музичного поля.

Радянські композитори України рапортують XII з'їздові КП(б)У та XVII з'їздові ВКП(б) про величезні досягнення в галузі створення нової музичної продукції.

Геніальна постанова ЦК ВКП(б) про перебудову літературно-художніх організацій принесла величезне творче піднесення серед музично-творчих сил Радянської України. Ліквідувавши задушливу атмосферу груповщини, голобельної політики тощо, ця постанова розрубала ті пути, які гальмували справжній розмах музичної творчості радянських композиторів. Особливо це стосується старих кадрів музик, які найбільш відчували на собі цю груповщину, і які були позбавлені будьякої можливості для нормальної праці. Після постанови ЦК ВКП(б) радянські композитори, які стоять на платформі радянської влади і які своєю творчістю прагнули брати активну участь у соціалістичному будівництві, усі вони включилися до творчої роботи. Наслідки ми маємо величезні.

За цей 3-річний період від XI до XII з'їзду КП(б)У радянські композитори України створили 7 опер, десятки великих симфонічних творів (симфонії, увертюри, оди, ораторії тощо), озвучено низку кінофільмів. Крім того, створено сотні творів малих форм (хорові твори, солоспіви, масові пісні тощо).

Лише з нагоди XV річниці Жовтня, яка припала саме на період величезного творчого піднесення після постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня—написано більш 50 творів, серед яких велика кількість високохудожніх ідейно наснажених творів. До таких насамперед треба віднести твори премійовані на 1 Всеукраїнському конкурсі, а саме: героїчна поема „Штурм тракторного партизанами" для великого симфонічного оркестру та хору—М. Коляди; великий твір для хору, колективу читців та симфонічного оркестру „Ми стоїмо на варті Дніпрельстанів"—В. Борисова; героїчна комсомольська увертюра для симфонічного оркестру—М. Тіца та героїчна поема Косенка.

Крім того, радянські композитори України рапортують з'їздам партії про нові вклади музичних цінностей до скарбниці пролетарської культури.

Створено 140 нових музичних творів. Серед них для великого симфонічного окрестру—29, масових пісень—23, хорових творів—15, солоспівів—48, маршів—4, творів для фортепіана та скрипки (концерти, сонати, етюди тощо)—15, струнних квартетів—2. Крім того, написано оперу та частину балету.

Щодо тематики цих творів, її актуальності, тут так само маємо великі досягнення. „Засівна", „Нове соціалістичне село", „Колгоспна сюїта", „Колгоспний танок", „Індустрія", „Пам'яті Леніна",

„Збиральна пісня“, „Ударниця колгоспу“, Тракторні колони“, „Пісня про червоний лінкор“, „На Заході бій“, „Пісня молотьби“, „Шахтарська любов“—ось ті назви творів, що опреділюють спрямовання творчості композиторів, ось те основне, чим живе наш радянський композитор.

Рапортуючи XII всеукраїнському та XVII всесоюзному з'їздам комуністичної партії про свої досягнення, радянські композитори України вважають за свій пролетарський обов'язок відмітити також і ті недоліки, які є на музично-творчому фронті і які треба негайно усунути.

До таких насамперед треба віднести прорив у галузі дитячої пісні і загалом дитячого репертуару. За ініціативою пролетарів фабрики ім. Тінякова оголошено похід за створення пролетарської високохудожньої пісні. Композитори вже включилися в цей похід і беруть на себе зобов'язання ліквідувати цей прорив.

Так само ми маємо прорив у галузі репертуару для баяна та гармоніки. Не краще стоїть справа зі створенням музики для бадьорого масового танку. Червоноармійці на 1 олімпіаді УВО дали композиторам соціалістичну вимогу на створення відповідної музики. Цю соціалістичну вимогу прийнято, і композиторський колектив, об'єднаний у спілку радянських музик, обіцяє створити музику нашим баяністам і дати музику для бадьорого пролетарського танку.

Українські радянські композитори, рапортуючи про величезний розмах музичної творчості, про величезне піднесення і досягнення на цій ділянці, обіцяють партії посилити класову пильність і нещадно боротися з усякими класово-ворожими проявами в музиці.

Під проводом Ленінської комуністичної партії на чолі з улюбленим вождем світового пролетаріату т. *Сталіним* пролетаріат будує соціалістичну культуру. Квітнуть науки, культура, мистецтво. Квітне пролетарська соціалістична змістом, національна формою музична культура.

Занепад, загнивання культури в капіталістичних країнах яскраво промовляє за те, що лише за диктатури пролетаріату можливий розквіт науки, культури, мистецтва.

Хай живе пролетарська революція у всьому світі!

Хай живе вождь і організатор пролетаріату—комуністична партія!

Хай живе т. *Сталін*—улюблений вождь світового пролетаріату!

Орібюро Спілки Радянських Музик України

Підсумки і найближчі завдання проведення національної політики на Україні

РЕЗОЛЮЦІЯ ОБ'ЄДНАНОГО ПЛЕНУМУ ЦК і ЦКК КП(б)У НА ДОПОВІДЬ Т. КОСІОРА С. В., УХВАЛЕНА 22 ЛИСТОПАДА 1933 р.*

I.

На основі більшовицької індустріалізації і соціалістичного перетворення сільського господарства, на основі твердого проведення генеральної лінії партії, нещадної боротьби проти опортунізму та націоналізму, за останні роки досягнено вирішальних успіхів у справі остаточної ліквідації булого колоніального становища України і, зв'язаної з цим становищем її культурної відсталості.

Могутній розвиток української металургії та вугільної промисловості (збудування нових заводів і шахт, реконструкція існуючих), утворення цілого ряду величезних гігантів машинобудуваня (Харківський тракторний завод, Краматорський завод, Луганський паровозобудівний завод, Харківський турбінний завод і т. д.), ріст хемічної промисловості, розвиток легкої і харчової промисловості, збудування величезних електростанцій (Дніпрогес, Штерівка, Зуївка) — означало не тільки велике збільшення промислової продукції України, що зросла майже в два з половиною рази за роки першої п'ятирічки. Воно означало величезне якісне зрушення в характері та структурі цієї промисловості (механізація в галузі металургії та вуглевидобутку, у будівельній справі, нова техніка машинобудування і т. д.). Воно означало величезний ріст міст, створення нових промислових центрів, величезне розширення старих. Воно означало втягування в промислове виробництво величезних мас робітників з українського села, посилення питомої ваги українців у складі пролетаріату і міського населення України.

Встановлення на селі колгоспного ладу, ліквідація куркульської кабали, широкий розвиток МТС і радгоспів означало корінну революцію в сільському господарстві України, його перебудову на соціалістичних засадах, машинізацію вчора ще відсталого й розпорошеного сільського господарства, величезний ріст його доходності, початок ліквідації протилежності між містом і селом. Соціалістичне перебудування сільського господарства означало також прилучення до культури — національної формою, соціалістичної змістом — мільйонів селян і робітників. За капіталізму розвиток промисловості

на Україні ніс з собою для українських трудящих мас дальше зубожіння, дальше соціальне й національне поневолення. Розвиток соціалістичної промисловості радянської держави являє собою основу могутнього росту соціалістичного сільського господарства, основу соціального і національного визволення українських трудящих мас.

Саме більшовицькі темпи індустріалізації і колективізації, здійснювані партією в нещадній боротьбі з класовим ворогом і його опортуністичною агентурою, створювали міцну базу для невиданого ще в історії народів, що були пригноблені, росту української радянської культури, для переведення державного апарату на рідну мову населення, для укріплення української радянської державності. Створено сіть українських шкіл, в яких на літо 1933 р. нараховувалося понад 4.200 тис. дітей (98% усіх дітей шкільного віку української національності). Розгорнуто на українській мові велике число виш'ів і технікумів, робфаків, у яких тепер вчиться 350 тис. чол., з яких три чверті — діти робітників і селян.

Досягнено нечуваного розвитку української преси, науки, літератури, мистецтва. Здійснено в основному завдання поголовної письменності міського та сільського населення України. Могутнє господарське піднесення, в яке вступила Україна в області промисловості й сільського господарства, створює базу для дальшого підвищення добробуту трудящих мас, для могучого розцвіту української радянської культури.

Партія досягла цих величезних успіхів у проведенні ленінської національної політики на Україні, розтрощуючи намагання руських великодержавних шовіністів, що впливали на окремі прошарки партії, зривати справу більшовицької українізації. Водночас партія розгромила намагання українських націоналістів і їх агентури всередині партії використати більшовицьку українізацію в інтересах укріплення позицій української буржуазії, відриву України від Радянського Союзу, що означало б капіталістичну реставрацію. 1926—28 р р. комуністична партія України викрила антипартійну групу Шумського, що прикривала комуністичною фразеологією свої буржуазно-реставраторські зазіхання, здійснюючи на ділі директиви чужоземних імперіалістів, які шляхом відокремлення України від Радянського Союзу стремилися відновити на Україні владу капіталістів та поміщиків і перетворити Україну в свою колонію. Вже тоді партія кваліфікувала шумськізм, що проповідував розрив України з центром міжнародної пролетарської революції—Москвою, як прояв українського фашизму.

Успішне проведення національної політики було й лишається для партії могутнім знаряддям укріплення пролетарської диктатури, укріплення комуністичного впливу на маси, виховання їх у дусі пролетарського інтернаціоналізму, укріплення взаємного довір'я робітників і трудящих мас різних націй, укріплення їхнього єдиного фронту проти експлуататорів усіх націй. „Характерною рисою Жовтневої революції є той факт, що вона провела в СРСР національно-

колоніальні революції не під прапором національної ворожнечі і міжнаціональних сутичок, а під прапором взаємного довір'я і братерського зближення робітників і селян національностей СРСР, не в ім'я *націоналізму*, а в ім'я *інтернаціоналізму*". Ці слова *тов. Сталіна* стосуються не тільки до Жовтневої революції, а й до всієї національної політики нашої партії.

II.

Перехід нашої партії до політики суцільної колективізації та ліквідації куркульства як класу, викорчовування останніх коренів капіталізму натрапило на шалений опір буржуазно-націоналістичних елементів, особливо українського куркульства і його агентури в партії.

Вибиті із своєї виробничої бази буржуазно-куркульські елементи продовжували боротьбу проти радянської влади і комуністичної партії, застосовуючи в зміненій обстанові нову тактику тихої сапи, пролізаючи в наші підприємства і установи, радгоспи, МТС, колгоспи і навіть партійні організації, намагаючись розкладати їх зсередини, особливо широко застосовуючи методи обману, дворушництва і маскування. Ця нова тактика вдохновлялася старими вождями української контрреволюції — Вінниченком, Грушевським, Шаповалом та іншими.

Кінець відносної стабілізації капіталізму, перехід до нового туру революцій і воєн, японська окупація Манчжурії та Північного Китаю означали посилення небезпеки воєнного нападу на СРСР. У зв'язку з цим ставка на інтервенцію стала основною настановою всіх контрреволюційних організацій, розкритих на Україні за останні роки, щільно зв'язаних з німецьким і польським фашизмом, починаючи з очолюваного колишніми петлюрівськими міністрами Єфремовим, Чеховським і Ніковським „Союзу визволення України" (СВУ) і кінчаючи „Об'єднанням українських націоналістів" (ОУН), керованим агентом німецьких фашистів, катом київських робітників — Коновальцем. Встановлення фашистської диктатури в Німеччині, пряма підтримка російських і українських білогвардійців німецькими фашистами і англійськими твердолобими, відкрита пропаганда відірвання України від Радянського Союзу в німецькій фашистській пресі, публічні виступи відповідальних польських фашистських кіл (Сапєга, Мацкевіч) за антирадянський блок Польщі з фашистською Німеччиною і, нарешті, боротьба між польськими та німецькими фашистськими колами за гегемонію в таборі української контрреволюції — все це безумовно стимулювало контрреволюційну активність решток розгромлених капіталістичних елементів на Радянській Україні. Ті самі причини викликали шалений ріст антирадянської активності з боку західноукраїнської буржуазії, з боку решток старих дрібнобуржуазних українських партій соціалістів-революціонерів, соціал-демократів та інших, які продалися польським і німецьким поміщикам та капіталістам, завжди перебували в найтіснішому зв'язку з куркульсько-петлюрівськими елементами на Радянській Україні і вели свою контрреволюційну роботу на гроші

чужоземних контррозвідок. Одна частина цих українських націоналістів прагне віддати трудящі маси Радянської України в кабалу польським поміщикам і капіталістам (А. Левицький, Д. Левицький, О. Луцький, Ганкевич, Старосольський), а друга частина їх (Коновалець, Донцов, Д. Паліїв) хоче знову накинути на Україну ярмо німецького імперіалізму, скинене трудящими масами України 1918 року.

У розгнузданій інтервенціоністській кампанії, що проводиться за кордоном, особливо на Західній Україні, об'єдналися недобитки петлюрівщини (на чолі з так званим урядом А. Левицького), агенти польського фашизму із українського національно-домократичного об'єднання (українські поміщики А. і Д. Левицькі, Луцькі і К-о), гітлерівські наймити з української військової організації — Коновалець і К-о, а також усі відміни українського соціал-фашизму: радикали, галицькі соціал-демократи, рештки українських есерів і соціал-демократів — Ганкевичі, Григорієви, Мазепи, Феденки, шумськісти — Волинці й Крайківські — наймерзотніші й найпідліші зрадники українського народу, що продавалися за будьяку ціну поміщикам і капіталістам першої-ліпшої країни. Всі ці, частково сполячені, частково знімечені прислужники чужоземних поміщиків і капіталістів разом із православними і уніатськими попами, митрополітами Шептицьким і Хомишиним, разом з монархістами, чорносотенцями з табору гетьмана Скоропадського об'єдналися проти робітників і селян України, що будують своє соціалістичне господарство, свою українську радянську культуру, свою українську радянську державність.

Ріст активності антирадянських елементів, підтримуваних імперіалістичними колами різних буржуазних країн, вимагав і вимагає від компартії України особливої пильності в боротьбі на два фронти проти великодержавного руського та українського націоналізму і проти націоналістичних ухилів всередині партії, вимагав і вимагає посилення партійної уваги до практичного проведення національної політики.

Однак, КП(б)У прогледіла і вчасно не виявила посиленого проникання українських націоналістичних елементів, решток розгромленого класового ворога в керівні органи колгоспів, МТС, у різні радянські, земельні, культурні органи і навіть у партійні організації для шкідництва і контрреволюційного саботажу заходів партії і радянської влади.

Контрреволюційні елементи, завдяки послабленню більшовицької пильності партійних організацій, при потуранні, а іноді при допомозі деяких „комуністів", розставляли свої сили для організації саботажу і шкідництва і, користаючися прапором українізації, здійснювали буржуазно-націоналістичні методи взаємного відчуження трудящих різних націй і розпалювання національної ворожнечі.

Утворилися цілі гнізда контрреволюційних дворушників у ряді наркоматів (Наркомос, Наркомзем, Наркомюст), у наукових установах (Всеукраїнська асоціація марксоленінських науково-дослід-

них інституцій, Академія наук, Сільськогосподарська академія, Інститут шевченкознавства) і навіть у партійному керівництві окремих районів. Буржуазно-націоналістичні елементи, що пролізли в радянські і навіть у партійні органи, зустріли пряму підтримку з боку українських націонал-ухильницьких елементів, що зімкнулися з ними у своїй підривній роботі проти партії.

Ослаблення більшовицької пильності, що полегшувало змогу контрреволюційним елементам розгорнути широку роботу і заподіяти велику шкоду справі соціалістичного будівництва на Україні, було серйозною помилкою компартії України і ЦК. КП(б)У як її керівного органа.

Комуністична партія (більшовиків) України та її ЦК, що кілька років тому переможно розгромили шумськізм, за останній час, завдяки послабленню більшовицької боротьби з українським націоналізмом, прогледіли оформлення нового націоналістичного ухилу в лавах партії, очолюваного М. О. Скрипником.

Ще 1923 року при обговоренні питання про об'єднання радянських республік у союзну державу, Скрипник під тисненням націоналістичних елементів допустив найгрубішу помилку, висловившись проти утворення єдиної союзної держави з єдиною зовнішньою політикою і т. п. Тоді ж Скрипник намагався підмінити боротьбу на два фронти проти великодержавного (руського) і місцевого шовінізму боротьбою тільки проти великодержавного шовінізму, що означало пряму підтримку українському націоналістичному ухилові. Вже тоді українські націоналісти почали обволікати Скрипника і намагатися протиставляти його лінію лінії партії.

За останні роки в обстанові шаленого опору решток капіталістичних елементів нашому переможному соціалістичному наступові, під прямим впливом цих елементів, помилки Скрипника виросли в цілу систему націонал-опортуністичних поглядів, з яких випливало примиренство до українського націоналізму, що перетворилося в пряме змикання з ним. Позиція Скрипника стала відображенням невдоволення одживаючих класів України з режиму диктатури пролетаріату. Ця позиція об'єктивно означала заклик віддалитися, відійти від СРСР, де будується соціалізм, і повернутися лицем до Галичини, де український нарід гноблять, експлуатують поміщики й капіталісти.

До Скрипника і очолюваної ним групи націонал-ухильників цілком і повністю стосується те, що сказав на XVI партійному з'їзді тов. *Сталін* про суть ухилу до місцевого, в даному разі українського, націоналізму.

> „Суть ухилу до місцевого націоналізму полягає в стремлінні відособитися і замкнутися в рамках своєї національної шкаралупи, в стремлінні затушкувати класові суперечності всередині своєї нації, в стремлінні захиститися від великоруського шовінізму шляхом відходу від загального потоку соціалістичного будівництва, в стремлінні не бачити того, що зближує і з'єднує трудящі маси національностей СРСР, і бачити тільки те, що може їх віддалити одні від одних.

Ухил до місцевого націоналізму відбиває собою невдоволення одживаючих класів раніше пригноблених націй з режиму диктатури пролетарату, їх стремління відособитися в свою національну державу і встановити там своє класове панування.

Небезпека цього ухилу полягає в тому, що він культивує буржуазний націоналізм, ослаблює єдність трудящих народів СРСР і грає на руку інтервенціоністам".

Якщо для партії національна політика була й лишається знаряддям інтернаціоналізму, що кінцева мета її є встановлення комунізму та злиття всіх національностей, то Скрипник, прямо відходячи в національному питанні від ленінізму, останніх років почав скочуватися на позицію українських націоналістів, які намагалися використати ленінську національну політику в інтересах українського націоналізму, щоб підкорити Україну чужоземним капіталістам і поміщикам.

Звідси, систематична лінія Скрипника і очолюваного ним націоналістичного ухилу на ослаблення господарських, державних і культурних зв'язків України з іншими радянськими республіками, на ослаблення Радянського Союзу, на максимальний відрив української мови від руської, на заміну схожих з руськими слів в українській мові польськими, чеськими, німецькими, тендеції до проведення насильницької українізації в школі.

Націоналістичний ухил Скрипника і очолюваної ним течії полегшував роботу українських націоналістів, спрямовану на відрив України від Радянського Союзу та перетворення її на колонію польського фашизму або німецького імперіалізму, полегшував роботу російських білогвардійців і чужоземних інтервентів, які також, прагнучи до відриву України від Радянського Союзу, хочуть завдати удар економічній ті політичній моці Союзу — інтернаціонального центру пролетарської революції.

III.

Рішення ЦК ВКП(б) від 14 грудня 1932 року і від 24 січня 1933 р. стали початком серйозної самокритики в лавах КП(б)У і виправлення допущених помилок як в області керівництва сільським господарством, так і в області практичного проведення національної політики. Вчасний і правильний виступ тов. *Постишева* на червневому пленумі ЦК КП(б)У був поштовхом до розгорнутого обговорення націоналістичного ухилу Скрипника та його однодумців.

Без уяснення всією КП(б)У суті націоналістичного ухилу, очолюваного Скрипником, без найрішучішої боротьби з цим ухилом, неможливе проведення справжньої більшовицької українізації, справжнього інтернаціонального виховання мас, неможливе дальше зростання української радянської культури.

Пленум ЦК і ЦКК КП(б)У висуває перед компартією України в галузі проведення національної політики такі основні завдання:

1. Інтернаціональне виховання мас, боротьба на два фронти і головна небезпека

Дальше проведення більшовицької українізації, нерозривно зв'язане з інтернаціональним вихованням мас, повинно відбуватися на основі неослабної боротьби на два фронти проти великодержавного російського шовінізму та українського націоналізму, на основі справжнього забезпечення більшовицького партійного керівництва будівництвом української соціалістичної культури.

Великодержавний руський шовінізм є як і раніше головна небезпека в масштабі всього Радянського Союзу та всієї ВКП(б). Але це ніякою мірою не суперечить тому, що в деяких республіках СРСР, особливо на Україні, тепер головна небезпека є місцевий український націоналізм, що змикається з імперіалістичними інтервентами. Треба особливо мати на увазі нову тактику руських великодержавних шовіністів і українських націоналістів, підтримуваних усією контреволюцією, в тому числі і троцькістами, які на теперішньому етапі блокуються між собою на спільній платформі відриву України від СРСР, для ослаблення позицій СРСР і укріплення позицій капіталізму. Для українських трудящих мас відрив від Радянського Союзу означає повернення під ярмо поміщиків і капіталістів, перетворення України на колонію чужоземного капіталу. Тому той, хто намагається хоч найменшою мірою ослабити або підірвати зв'язок України з Радянським Союзом, хто сіє ворожнечу між трудящими Радянських республік, той робить справу ворога, справу української і руської контрреволюції, той віддає український нарід на поталу польським і німецьким поміщикам і капіталістам.

Дати нищівну відсіч усім спробам розриву або ослаблення зв'язку України з Радянським Союзом, укріпляти цей зв'язок, виховувати українські народні маси в дусі інтернаціоналізму та укріпляти бойову революційну єдність трудящих мас усіх радянських республік проти міжнародного імперіалізму та внутрішньої націоналістичної та всякої іншої контрреволюції — таке тепер на Україні найважливіше завдання партії.

2. Готування більшовицьких українських кадрів

Вирішальне значення для теперішнього моменту має підготовка і виховання більшовицьких українських кадрів у колгоспах, радгоспах, МТС, заводах, вишах і витшах, особливо з молоді і відданої справі соціалістичного будівництва радянської інтелігенції, просування їх на всі ділянки соціалістичного будівництва. Укріплення більшовицького керівництва радянськими, науковими установами з усією гостротою ставить питання про висування й вирощування справжніх радянських українських кадрів як партійних, так і безпартійних. Пленум вважає за потрібне провести добір і висування кращих колгоспних працівників українців як партійних,

так і безпартійних на радянську роботу в республіканському, обласному та районному масштабі. Пленум вважає за потрібне виділити певну кількість підвищених стипендій для найздібніших робітників і колгоспників українців, що вчаться в вишах і витшах, а також для молодих учених, працівників наукового та культурного фронту. ЦК і ЦКК КП(б)У звертають особливу увагу на добір кадрів для району, який являє собою дуже важливу ланку соціалістичного будівництва, а значить і національної політики як його нерозривної складової частини.

ЦК і ЦКК КП(б)У вважають за потрібне посилити готування більшовицьких українських кадрів партійних працівників. Для піготовки керівних працівників обласних партійних організацій України, міськпарткомів і вирішальних сільськогосподарських районів, ЦК і ЦКК КП(б)У ухвалюють утворити в Харкові курси марксизму-ленінізму при ЦК КП(б)У на 150 чол. з $1^1/_2$ річним строком навчання.

Підготовку висококваліфікованих наукових працівників, викладацьких кадрів зосередити в об'єднаному Інституті червоної професури. Реорганізувати Всеукраїнську вищу сільськогосподарську комуністичну школу ім. Артема на Всеукраїнський комуністичний сільськогосподарський університет.

3. Про масову роботу і керівництво пресою

ЦК і ЦКК КП(б)У пропонують усім партійним організаціям забезпечити належне більшовицьке керівництво партійно-виховною і партійно-масовою роботою, даючи рішучу відсіч недооцінці цієї роботи, добиваючись поліпшення якості преси, партійної освіти і всієї масово-пояснювальної роботи, яка повинна вестися в дусі справжнього пролетарського інтернаціоналізму.

Утворення близько 400 політвідділівських газет, величезна більшість яких виходить українською мовою, є велетенське досягнення більшовицької українізації.

Пленум доручає Політбюрові ЦК КП(б)У намітити практичні заходи до дальшого підвищення якості ідеологічного рівня всієї преси, особливо районної та політвідділівської, до підготовки кадрів працівників цієї преси.

4. Зміцнення органів Наркомосу і наукових установ

Одне з найважливіших завдань в області проведення національної політики є укріплення органів Наркомосу, особливо обласних і районних органів, витриманими партійними силами, поліпшення партійної і комсомольської роботи серед учительства і в педагогічних вишах, виховання учительських мас у дусі пролетарського інтернаціоналізму. Колгоспний лад, що укріпився на селі, вимагає величезного підвищення якості роботи школи та учительства.

Пленум схвалює вжиті Політбюром ЦК КП(б)У заходи щодо виправлення перегинів і перекручень національної політики в школі, допущених старим керівництвом Наркомосу.

Пленум схвалює постанову Політбюра і Оргбюра ЦК КП(б)У про правопис, про укріплення Академії наук, Сільськогосподарської академії, Інституту шевченкознавства і про очищення їх від чужих ворожих елементів.

5. Керівництво теоретичним фронтом

Найсерйознішої уваги всіх партійних організацій вимагає робота на теоретичному фронті (історія, філософія, політична економія, аграрне питання). Ми мали на цьому фронті зовсім недостатню боротьбу з буржуазно-націоналістичною контрабандою (теорія безбуржуазності української нації, прикрашування діяльності буржуазно-націоналістичних українських партій, проповідь буржуазно-ідеалістичної філософії, шкідницької теорії в області сільського господарства і т. д.). Робота теоретичного фронту, всіх його ділянок мусить бути піднята на більшовицьку висоту. Треба за найкоротший строк закінчити випуск основних праць Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна українською мовою.

6. Керівництво фронтом літератури і мистецтва

Партія повинна здійснити справжнє повсякденне більшовицьке керівництво фронтом літератури і мистецтва. При значному рості української радянської літератури й письменницьких кадрів, на цьому фронті особливо виразно виявився вплив буржуазно-націоналістичних елементів та їхньої агентури в партійних лавах.

Націоналістичні ідеї протягом ряду років проводилися старим керівництвом театру „Березіль".

Це керівництво, як і створена свого часу Шумським і підтримувана Скрипником літературна група „Вапліте" (Вільна академія пролетарської літератури), проводило лінію на відрив української літератури, мистецтва, всієї культури від пролетарської культури руського робітничого класу, проводило орієнтацію на буржуазно-капіталістичний Захід.

Перед партією стоїть завдання посилення боротьби з цими ворожими пролетарській революції націоналістичними тенденціями, стоїть завдання посилення культурного зв'язку української радянської літератури, мистецтва з літературою і мистецтвом інших народів Радянського Союзу, братерського обміну досвідом, посилення роботи над підготовкою і ростом українських радянських письменницьких кадрів, над розширенням і поліпшенням видання художньої літератури українською мовою.

Пленум схвалює постанову Політбюра ЦК ЦП(б)У про будівництво української опери, про будівництво 150 колгоспних кінотеатрів, про поліпшення становища працівників мистецтва.

7. Робота серед національних меншостей

Пленум констатує ослаблення з боку партійних організацій більшовицької пильності в роботі серед трудящих національних меншостей, особливо серед польського і німецького населення, що призвело до засмічення колгоспів, шкіл, клубів, інститутів та ін. польськими й німецькими фашистськими елементами, що деякі з них навіть пролізли до партії.

Пленум вважає за потрібне провести заходи до очистки цих організацій від ворожих елементів, до укріплення їх більшовицькими кадрами для забезпечення більшовицької роботи серед нацменшостей і особливо серед польського і німецького населення.

Схвалюючи рішення Оргбюра і секретаріату ЦК КП(б)У про утворення ряду нових газет польською та російською мовами, пленум вважає за потрібне вжити дальших заходів, щоб забезпечити трудящі нацменшості України літературою на рідній мові.

Пленум пропонує Київському і Вінницькому обкомам підняти на належну висоту політичну та культурну роботу серед польського населення своїх областей. Пленум доручає Одеському, Дніпропетровському і Київському обкомам вжити всіх потрібних заходів до поліпшення роботи в німецьких районах і серед німецького населення.

Пленум пропонує Політбюрові ЦК КП(б)У намітити і провести в життя заходи, що забезпечують дальше розгортання культурного будівництва в Радянській Молдавії, посилення боротьби з буржуазно-націоналістичними елементами в Молдавській республіці й поліпшення роботи над підготовкою більшовицьких молдавських кадрів.

* * *

Великодержавні руські шовіністи та українські націоналісти намагаються витлумачити рішучу боротьбу партії з петлюрівськими елементами, як ревізію національної політики. Треба дати найнещаднішу відсіч цим наклепницьким і провокаційним намаганням. Розгром українського націоналізму, викриття націоналістичних дворушників, що пролізли в партію, є необхідна умова і складова частина більшовицької українізації. Здійснюючи цей розгром, партія продовжуватиме далі найнещаднішу боротьбу проти великодержавного руського шовінізму, який на ділі є союзником і в значній мірі живильним джерелом українського націоналізму. Партія розтрощить найменші спроби реваншу з боку руських великодержавних шовіністів, спроби їх перешкодити дальшому розвиткові більшовицької українізації.

Партія нещадно викриватиме і надалі всякі спроби ревізії рішень XII і XVI партійних з'їздів під прикриттям „лівацьких" фраз про те, що національне питання нібито вижило себе, що національні республіки більше не потрібні. Ці прикриті „лівою" фразою зазіхання великодержавних російських шовіністів клонилися й клоняться до ослаблення диктатури пролетаріату і радянської влади в нині-

ній момент найзагостренішої класової боротьби і являють собою пряму підтримку контрреволюції. На черзі стоїть завдання укріплення пролетарської диктатури, укріплення держави пролетарської диктатури — СРСР, укріплення національних республік, що входять до складу СРСР.

Не слід забувати слова тов. *Сталіна* про те, що:

> „Вимога знищення національних республік і областей у даний історичний період є вимога реакційна, скерована проти інтересів диктатури пролетаріату".

Дальше проведення генеральної лінії партії, більшовицька індустріалізація і колективізація, укріплення партійного керівництва будівництвом української радянської культури і державності забезпечує дальше успішне проведення більшовицької українізації, остаточний розгром націоналістичної контрреволюції, дальше згуртування трудящих усіх національностей Радянської України для здійснення завдань соціалістичного будівництва, для дальшого укріплення Радянської України, як нерозривної складової частини Радянського Союзу і перетворення її на зразкову радянську республіку робітників і селян.

Викрити й розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР [1])

О. О. БІЛОКОПИТОВ

Рішення листопадового об'єднаного пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У — це розгорнута програма дій у боротьбі за соціалізм на всіх ділянках соціалістичного будівництва, в тому числі й на ділянці музики. Завдання музичного фронту Радянської України зараз полягають в тому, щоб перевірити всю свою музично-творчу практику в світлі останніх партійних рішень і направити її (музично-творчу практику) на боротьбу за побудову безкласового соціалістичного суспільства. Викрити й знищити усе шкідливе, вороже пролетаріатові, все те, що гальмує справу соціалістичного будівництва — наше першочергове завдання.

Музика — гостра ідеологічна зброя, і класовий ворог намагався і намагається далі використати цю ділянку в своїх контрреволюційних цілях. Націоналістичні, петлюрівські вишкребки — ці агенти польського і німецького фашизму—намагалися сіяти націоналістичну отруту і на цій ділянці ідеологічного фронту. Вони намагалися (і іноді не безуспішно) використовувати музичну ділянку на те, щоб пропагувати відрив Радянської України від СРСР, а особливо від братньої російської республіки.

Вплив націоналістичної отрути у нас на музичну ділянку був дуже великий. Ця націоналістична отрута досі ще має глибокі корені. Наше невідкладне завдання викрити, виявити ці корені і, знищивши їх, будувати пролетарську, соціалістичну, інтернаціональну своїм змістом і національну формою музичну культуру.

I. Націоналістичне спрямовання музикознавчої ділянки

Найбільш засмічена у нас різними шкідливими теоріями — це музикознавча ділянка. Тут досі ще вільно гуляють різні ідеалістичні, часто-густо без всякого маскування — ворожі пролетаріатові теорії. Так само, на привеликий жаль, досі ще гуляють і роблять своє шкідницьке діло цілі націоналістичні теорії, погляди, концепції.

---

[1]) Оброблена й доповнена стенограма доповіді і заключного слова на об'єднаних зборах Оргкомітету Спілки радянських музик України та МК композиторів м. Харкова 8 — 12 — 15 січня 1934 року.

Націоналістичний ухил Скрипника в музиці

Скрипник, керуючи такою ділянкою нацкультбудівництва, як освіта, ділянкою, що була безпосередньо зв'язана з музичним фронтом, давав конкретні вказівки музикам, композиторам, тобто він і музичну ділянку скеровував у тому ж напрямку, що й інші ділянки, в напрямку націоналістичному, на який його ввесь час штовхали націоналістичні недобитки.

Скотившися в табір націоналістів, Скрипник своїми численними промовами та статтями з питань музики штовхав музичну ділянку на націоналістичний шлях.

Випинання національного, як основного, що не підкорено класовій боротьбі,—тобто явне перекручення ленінської національної політики,—ми бачимо у Скрипника і в його політиці щодо музичного фронту. Фетишизування історичної минувшини (української народної пісні, думи тощо), розглядання української людності як якийсь моноліт без будьякого класового поділу властиві Скрипнику при розгляді музичної культури.

„Музика українська, — говорив він, — грунтується на старій пісні, на нашій думі. Хорова музика наслідує старі музичні традиції українського народу й є природною, властивою нашому народові, формою музичною."[1])

Як бачимо, мова йде тут за якийсь суцільний (якого в класовому суспільстві існувати не може) український народ. Так само грунт музичної творчості тут опреділюється не класовим буттям, не нашою соціалістичною дійсністю, а старою музичною творчістю якогось безбуржуазного українського народу з його старими музичними традиціями. Ці дві фрази відразу дають нам уяву про те спрямовання, яке Скрипник давав музикам. Після таких настанов зрозумілим стає, чому Скрипника так любили націоналісти з музичного Т-ва ім. Леонтовича та Вуторму, адже він такими та подібними спрямованнями грав на користь цим націоналістам, давав їм змогу, прикриваючись подібними скрипниковськими твердженнями, розвивати їх далі.

Випираючи на перше місце національне питання, тобто стаючи на націоналістичні позиції, Скрипник і в питаннях використання культурної спадщини викривляв ленінські настанови. *Замість критичного використання музичної культурної спадщини, Скрипник пропонував прищеплювати, приєднувати її до життя так, як вона є.*

„Не забувайте свого старого, берімо старі багатства нашої музичної культури, прищеплюймо їх до життя, приєднуймо до нашої опери, до нашого маршу, до широких мас".[2])

Після такої настанови немає нічого дивного, що такого композитора, як Лисенко, що був яскравим представником, ідеологом

---

[1]) Скрипник, „Статті й промови", том V, стор. 194
[2]) Скрипник, „Статті й промови", т. V. стор. 201.

націоналістичної української буржуазії—він зараховує до розряду „наших“ митців.

„У нас досі майже не було ринку, де б наші митці, творці художнього музичного виявлення, автори опери, автори симфонії могли знайти слухача, споживача свого твору. Для кого працював Лисенко, де міг твір його знайти відгомін? Які слухачі були у нього, коли слово українське стояло під забороною?“ [1]).

Як бачимо, оцінка „наш“ чи не „наш“ у Скрипника виходила лише за національною ознакою, тобто нашими митцями він вважає абсолютно всіх тих націоналістичних композиторів, як от Стеценка Леонтовича, Кошиця та ін., які фактично працювали на користь української буржуазії.

В світлі таких настанов Скрипника зрозумілим стають його симпатії до старих музик, що скупчувалися в Т-ві ім. Леонтовича та пізніш Вутормі, а також та невірна оцінка, яку він давав Т-ву ім. Леонтовича, затушковуючи войовничий націоналізм у цьому товаристві.

Тоді як суттю Т-во ім. Леонтовича було яскраво націоналістичною організацією, за Скрипником виходило, що це організація, яка „проходила під ознакою будування української національної культури“. Але, що ці ознаки були явно буржуазного гатунку—про це Скрипник замовчував, бо й сам він стояв на націоналістичних позиціях.

Так само і в оцінці Вуторму—музичної організації, що теж мала дуже багато прояв націоналізму, та з якої опинилися на лаві підсудних як члени СВУ—Панченко й Слабченко — Скрипник затушковує всі ці моменти. Більше того, він заявляє, що Вуторм—„це *величезна боротьба* проти націоналістичних елементів музичної України“ [2]).

Ясно, що такі твердження лише демобілізовували в боротьбі проти українського націоналізму та скеровували увагу не в той бік.

Виставляння національного моменту, як основного, в питаннях музичної культури приводило Скрипника до таких анекдотів, що він пропонував увести до опери, до симфонічного оркестру кобзу та ліру. Це він ставив, як першочергові завдання для наших радянських композиторів. Архаїзм Скрипника в питанні кобзи, бандури, трембіти та ліри не є випадковість.

Це все було обумовлено курсом на створення своєрідної, самобутньої музичної культури, такої, якої ніде немає і яка не була б схожа на будьяку музичну культуру братніх республік, а особливо російської. Все це потрібно було для того, щоб унеможливити зв'язок з російською радянською музичною культурою. Тобто, ця політика фактично визначала здійснення гасла українських націоналістів „геть від Москви“.

Фетишизування національного питання у Скрипника доходить до того, що він зовсім ігнорує зміст музичної культури, музичного

---

[1]) Там же, ст. 196.
[2]) Там же, стор. 203.

твору. Від робітничого оркестру м. Миколаєва він вимагає лише одного,—щоб „їхній оркестр заговорив українською мовою так голосом, як і інструментом".

Всі ці та ще велика кількість подібних націоналістичних настанов Скрипника в галузі музики спрямовували на націоналістичний шлях музично-творчу практику наших музик. Ці настанови були вдячним грунтом для шкідницької роботи всякої націоналістичної наволочі.

Під прикриттям Скрипника націоналістичні елементи нахабніли і протягували свою націоналістичну контрабанду на всіх ділянках культурного фронту. Це повною мірою стосується і музики. Він брав під опіку таких, як Г. Хоткевич, які насаджували націоналізм на музичній ділянці.

За ці останні 5-6 років скрипниковські націоналістичні настанови та цілі націоналістичні теорії різних хоткевичей, грінченок, костенок та ін. глибоко засіли в нашій музикознавчій роботі. Доведеться засукати рукава і як слід попрацювати, викорчовуючи ввесь цей націоналістичний бур'ян з музичного поля Радянської України. Це треба зробити негайно, бо без цього неможливо будувати більшовицьку музичну культуру.

Націоналістична концепція Г. Хоткевича

Особливо нахабно виступали націоналістичні елементи, підтримувані Скрипником, у 1930-31 роках. Саме на ці роки припадає видання низки одверто націоналістичних підручників, книжок тощо з питань музики. Яких розмірів доходило це нахабство, показує такий дуже характерний приклад тих часів. Бандуристу Г. Хоткевичу музична секція Головреперткому заборонила низку одверто націоналістичних творів. Хоткевич прийшов до тодішнього заступника голови вищого репертуарного комітету т. Васютинського і в присутності багатьох композиторів почав істерично кричати, що він, мовляв, під нашу ідеологію підроблятися не буде. „Я—говорив він,—буду писати і складати ці твори для потомства". Як бачите, зовсім недвозначний був натяк, бо ясна річ, на яке потомство розраховує Хоткевич, пишучи явно націоналістичні твори. Ця одверто політична демонстрація пройшла без усяких відповідних реагувань тільки тому, що Хоткевич — як то кажуть — і не вилазив з кабінету Скрипника.

Більш того: після цієї демонстрації він іде до Скрипника зі скаргою і дістає від нього розпорядження: „ці твори дозволяється до виконання".

Того ж таки року (1930) виходить друком його книжка під назвою „Музичні інструменти українського народу", яку тодішнє керівництво Держнаукметодкому НКО дозволяє до вжитку, як посібник по бібліотеках педтехнікумів.

Червоною ниткою через усю цю книжку проходить націоналістична настанова довести за всяку ціну той факт, що такі інстру-

менти та в цілому подібна музична культура ніякого відношення до іншої музичної культури не має, що це, мовляв, самобутня українська культура.

„Бандура є чисто український винахід. Ніде і не від кого українці цього інструменту не позичали, а вигадали для себе самі".

Для чого це потрібно націоналістам вигадувати і підкреслювати такі та аналогічні приклади? На перший погляд це нібито дурниця, яка не варта уваги. Але це далеко не так, і це ми відразу побачимо, як тільки наведемо ще одне місце з цієї книжки. Так, на сторінці 124 читаємо:

„Коли настав час для Московщини долучитися до культури, то першим джерелом тої культури явилася Україна. Несучи туди всяке знання, понесла Україна й мистецтво, а втім і бандуру".

Отже, основна ідея автора полягає в тому, що він, прикриваючися історичною (доречі сказати, безглуздою) машкарою, намагається довести той факт, що, мовляв, Україна завжди була і мусить бути ведущою. Тобто, фактично виступає проти пролетаріату, який бачить в столиці країни Рад—у Москві — все революційне, все передове, ведуще.

Свою думку про те, що Москва не може бути ведущою, він звов таки в „історичному аспекті" намагається довести тим, що, мовляв, на Московщині не люди, а варвари, і де вже їм там до таких тонкощів, як бандура.

„Але ясно, що ні в Московщині, ні в Польщі не могла бандура грати такої ролі, як на Україні. Там вона була тільки забавою, а тут—інструментом, на якому можна було виявити найінтимніші почування душі".

Як бачимо, все тут спрямовано на те, щоб подалі від Москви, щоб вигородити месіянську роль України з її самобутньою культурою, музикою тощо. Все тут спрямовано на те, щоб довести, що музична культура на Україні мусить іти своїми—зовсім не схожими з російською музичною культурою—шляхами.

Але добродії Хоткевичі тут дуже прощиталися. Зовсім не тими шляхами йде розвиток української радянської музичної культури, якими їм хотілося. Радянська музична культура на Україні будується в найщільнішому зв'язку з усіма братніми радянськими культурами, при великій допомозі з боку російської радянської музичної культури.

Націоналістична концепція М. Грінченка

Тов. *Косіор* в своїй доповіді на об'єднаному листопадовому пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У зазначив, що

„на основі широкого розгортання самокритики ми повинні змобілізувати всі сили, щоб практично подолати ту величезну шкоду, яку завдали націоналісти в зв'язку з деякими нашими помилками в області практичного проведення національної політики".

Ці слова вдесятеро більшій мірі стосуються тих, хто сам робив помилки націоналістичного порядку, але хто хоче виправити ці помилки і працювати на користь радвлади, на користь соціалістичного будівництва.

Саме з такою широко розгорнутою самокритикою мусив був давно вже виступити М. Грінченко, який працює на такій відповідальній ділянці нашого музичного фронту, як музосвіта. Цю вимогу набагато збільшує той факт, що М. Грінченко викладає таку дисципліну, як історія української музики.

На великий жаль, пройшло вже кілька місяців після історичного листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У, подумати було коли, а М. Грінченко жодного рядка ще не дав до нашої преси, де б він скритикував свої націоналістичні позиції— позиції, що вже переросли в цілу концепцію. Провина М. Грінченка в багато разів збільшується, коли взяти до уваги той факт, що у нього було багато наслідувачів, які переспівували його націоналістичні думки, виявлені ним ще 1922 року в праці „Історія української музики".

В цій роботі М. Грінченко стоїть на одверто націоналістичних позиціях. Термін „нація" у нього тут основний, якому підпорядковано все. Говорячи про Лисенка, він по суті стояв на тих позиціях, на яких зараз стоять фашисти Німеччини з їхнім культом нації, культом сильних духом нації індивідів, які йдуть зараз гітлерівським шляхом.

„...Щоб повести націю всесвітнім культурно-життєвим шляхом, треба, щоб та нація висунула індивідів, сильних духом, розумом, волею, талантом,—індивідів, що повели б свій нарід дорогою вселюдських культурних здобутків. Одним з таких індивідів на полі української музики і був славний Лисенко".[1]

Це було написано 1922 року, але ви ніде не знайдете жодного рядка в нашій пресі, де б М. Грінченко засудив цю свою одверто фашистську настанову. Навіть навпаки, він де тільки можна було рекомендував цей підручник історії української музики аж до останніх років. Це, звичайно, не випадковість, а пояснюється тим, що М. Грінченко продовжував залишатися на тих же позиціях, на яких він стояв 1922 року. Це прекрасно стверджує його праця під назвою „Кирило Стеценко", яка вийшла через 8 років після „Історії української музики", тобто аж у 1930 році.

В цьому критико-життєписному нарисі „Кирило Стеценко" ми бачимо, що автор не відмовився від тих націоналістичних позицій, на яких він стояв 1922 року. Так, говорячи про Лисенка, він пише:

„Лисенко—початок справжнього професіоналізму в українській музиці; він той титан-організатор і художник, що, відчуваючи велику музичну силу нації, надумав зрушити її з того інертного стану, в якому перебувала вона, ховаючи в самій собі незчисленні скарби музичного мистецтва. І цю місію він виконав..." [2])

---

[1]) М. Грінченко—„Історія української музики".
[2]) М. Грінченко—„Кирило Стеценко" ДВУ, 1930 рік.

Як бачимо, тут той же акцент на нації, та ж теорія месіянства сильних духом нації людей, тобто ті ж націоналістичні позиції 1922 року, які були в підручнику з історії української музики. В цій же брошурі далі він розвиває свою думку в такий спосіб:

„В своїй музично-творчій діяльності — каже М. Грінченко — Лисенко, як ми бачили, спирався на певні верстви української інтелігенції, що його висунула на поверхню культурного життя не лише як художника, але й як носія української національної ідеї, що через елементи національно-музичних скарбів мусів би актульно поставити справу будівництва української національної культури, можливість її самостійного розвитку й через цю діяльність впливати на оформлення самостійного політично-економічного існування України".

Отже, у всіх цих висловлюваннях з приводу Лисенка Грінченко вперто тримається націоналістичних позицій. Та й не тільки у висловлюваннях, зв'язаних з Лисенком, а в цілому комплексі питань, зв'язаних з історією української музики, він не відходить від націоналістичних настанов.

Зараз, як ніколи гостро треба поставити перед Грінченком питання або—або. Або до кінця викрити свої націоналістичні погляди, засудити їх і на практичній роботі довести, що ти з ними нещадно борешся, або значить нам не по дорозі і треба негайно усунути той вплив, який має Грінченко на студентську молодь, як викладач Київського музично-театрального інституту.

Але навіть незалежно від такої постави питання, мені здається, що зараз на даному етапі доручати в вищому музично-навчальному закладі, як КМТІ вести курс історії української музики людині, яка більш десятка років — уже за умов радянської влади — цупко тримається націоналістичних позицій — буде в корні неправильно.

Зараз особливо на такі ділянки, як історія музики, треба дати міцних марксистів музикознавців, що зможуть забезпечити партійне більшовицьке настановлення, і на цій досі занедбаній ділянці, ділянці, яка досі була в руках людей з одверто націоналістичними поглядами. Тут треба керуватися вказівками т. Косіора, який в своїй доповіді говорив, що ми на гарматний постріл не повинні допускати націоналістів до роботи на культурному фронті.

Націоналістична концепція В. Костенка

В своїх музикознавчих працях, а також в музично-громадській діяльності В. Костенко виявив закінчену націоналістичну концепцію. Ця концепція у Костенка складається з таких основних моментів:

1. випинання національного моменту як основного опреділюючого, не підпорядкованого класовій боротьбі;
2. з думок про безбуржуазність української нації;
3. з постійних акцентувань на своєрідність, самобутність української музики;
4. з орієнтації на Европу;
5. з тенденції відірвати українську радянську музичну культуру від російської.

Ці настанови Костенко починає виявляти ще 1926 року. Так в статті „Критичне дослідження музики“ він писав:

„Необхідно найсерйозніше почати вивчання формально-технічної сторони творів Лисенка та його наступників Стеценка, Леонтовича та інших.... *Це дасть нам змогу запобігти відриву розвитку музики від національного грунту*“ [1]). (Курсив мій — *О. Б.*)

Нам відомо що це за національний грунт був у композиторів Лисенка, Стеценка, Леонтовича, отже, ясно, яким шляхом намагався спрямувати Костенко творчість наших композиторів. Він в ряді статтей продовжує цю думку і договорюється до того, що пропонує створити при музичних інститутах кафедри національної музики.

Випинання на перше місце національного моменту проходить червоною ниткою через усі його висловлювання, а особливо яскраво у праці „Народня пісня та музика українська“. Це випинання національного доповнюється твердженнями про безбуржуазність української нації. Український народ в інтерпретації Костенка — це якийсь моноліт без будьякого класового поділу. Яскравим зразком такої настанови може бути таке місце з його праці „Народня пісня та музика українська“:

„За тих часів на Україні вже остаточно сформувалася своя шляхта — козацька старшина та дуки, *які часто-густо переходили на бік ворогів народу—польськоїшляхти та московських царів*“. (Курсив мій—*О. Б.*)

Отже, за Костенком виходить, що козацька старшина та дуки були ворогами трудящих лише тоді, коли вони переходили на бік польської шляхти та московських царів. Тоді ж, коли вони цього не робили, вони були „своєю шляхтою“, що, за Костенком, складала разом з усіма трудящими той моноліт народ, який не мав у собі ніяких класових суперечностей.

Підкреслення національного, трактування цього національного з буржуазних позицій ми бачимо в цій книжці на кожному кроці.

„У національній пісні, немов у дзеркалі, цілком відбивається характер кожного народу.

Або:

„Пісня охоплює й відбиває все життя людини. Це особливо торкається українця“.

Але особливо виявляються націоналістичні позиції В. Костенка в питанні про М. Лисенка. Тут одверта пропаганда орієнтації на Европу, тут одверте намагання спрямувати творчість наших композиторів націоналістичним шляхом Лисенка. Дуже характерним є те, що ці погляди Костенко почав висвітлювати семе в період виступу Хвильового з гаслом „Геть Москву — дайош Европу“.

1926 року в додатку до газети „Вісті“ — „Культура і побут“ була надрукована передовою статтею стаття В. Костенка під назвою „До розвитку української музики“.

---

[1]) В. Костенко—„Критичне дослідження музики“ К. і П. за 29 серпня 1926 року.

В цій статті він прямо говорить, що:

„Лисенко вказав правильний шлях для розвитку національної музики — шлях до европеїзації її".

Майте на увазі, що „правильність шляху" тут опреділюється в тому розумінні, що цим шляхом мусить іти наш радянський композитор. Далі в цій же статті це він і стверджує:

„Не треба забувати, що поки тільки в одній країні в цілому світі — на Україні — починає народжуватися нове музичне мистецтво з одверто визначеним характером. Це дає всім українським композиторам у руки козир надзвичайної важливості, а разом з тим вимагає від них і певних обов'язків. Надзвичайну ситуацію вони мусять використати до кінця. А цього можна досягти лише при остаточному визначенні класової ідеології нашої музики, при дальшому розвитку принципів Лисенка щодо европеїзації української музики".

Давайте тепер як слід проаналізуємо ці висловлювання Костенка, бо вони складають цілу теорію. Тут фактично виставлено 9 положень, які ми зараз і розглянемо.

Перше положення — Лисенко вказав правильний шлях національної музики. В чому хибність цього положення ми вже говорили. Тут Костенко намагався спрямувати творчість радянських композиторів УСРР буржуазно-націоналістичним шляхом, яким ішов Лисенко.

Друге положення — тільки на Україні народжується нове музичне мистецтво. Що цим хотів сказати Костенко? Він хотів сказати, що в радянській Росії після Жовтневої революції нічого не змінилося і там нового радянського мистецтва не народжується. Але чому ж воно народжується лише тільки на Україні? На це нам дає відповідь третє положення Костенка, яке говорить, що це мистецтво з одверто визначеним національним характером, тобто буржуазно-націоналістичне мистецтво. А раз так, то наступне положення говорить про те, що це дає „всім українським композиторам у руки козир надзвичайної важливості". Що це за козир, він до кінця не з'ясовує, але це зрозумілим стає після аналізу попередніх положень. Сенс цього козира полягає в тому, що, мовляв, тільки українці можуть творити „музичне мистецтво з одверто визначеним характером". Як бачимо, явно націоналістична настанова, де в завуальованій формі протягується гасло „Україна тільки для українців".

Наступне — *п'яте положення* — говорить про те, що мовляв, давання такого козира вимагає певних обов'язків, які, за Костенком, полягають у тому, що *композитор мусить використати сприятливу ситуацію*. Це вже *шосте положення* про сприятливу ситуацію полягає в тому, що здобутки Жовтня розглядається не як основу основ у будуванні культури, науки, мистецтва, а лише як певну ситуацію, яку комусь треба використати.

Наступне — *сьоме положення* — є розвитком попередніх. Воно говорить про потребу визначити класову ідеологію нашої музики. Ну, а яка може бути ідеологія музики, що йде шляхом, який вказав Лисенко? Ясно, тільки буржуазна ідеологія. Це прекрасно по-

тверджується двома останніми положеннями, де Костенко говорить, що це визначення мусить іти при дальшому розвитку принципів Лисенка і що українська музика мусить іти шляхом европеїзації.

Отже, зробимо підсумки цього аналізу. Як бачимо, В. Костенко виступає тут з теорією, що спрямовує нашого радянського композитора націоналістичним шляхом. В цій теорії В. Костенко стоїть на буржуазно-націоналістичних позиціях, на хвильовистських позиціях.

Орієнтація на Европу і подалі від Москви — це одна з основних ліній націоналістичної концепції Костенка. І тому зовсім не випадковий є той факт, що В. Костенко з люттю оскаженілого націоналіста виступав проти того, що Асоціація пролетарських музик України мала найміцніший зв'язок з російськими радянськими музиками. Він завжди розцінював це, як якусь зраду, і ввесь час галасував, що у нас, мовляв, на Україні не Асоціація пролетарських музик України, а філія російської АПМ. Костенко та подібні націоналісти завжди намагалися здискридитувати братній зв'язок з радянськими музиками Росії.

Тов. *Постишев* у своїй промові на об'єднаному листопадовому пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У наводив дуже цікаве місце із збірника кафедри історії української культури ВУАН, видрукованого 1930 року:

„При всіх своїх зв'язках з Азією Україна від глибокої давнини і до найостаннішого часу, завжди була з культурного погляду кутом Европи, і зрозуміти її культуру та мистецтво неможливо поза зв'язком з мистецтвом Европи.

Українське мистецтво — частина загально-европейського революційного процесу".

„Чи багато чим це відрізняється,—запитує т. *Постишев*,—від пресловутого „рівняння на Европу" Хвильового, який проповідував разом з Шумським орієнтацію української культури на европейський Захід проти „азіатської Москви".

Коли ми порівняємо висловлювання Костенка—з його постійною орієнтацією на Европу—з тією цитатою, що наводив т. Постишев, то побачимо. що тут так само справжнісінький хвильовизм.

Візьмемо для прикладу такі два місця з його книжки „Народня пісня і музика українська".

Перше:

„Вона (укр. пісня) є містком поміж европейською та азіатською музикою, і роля її щодо цього значно виразніша й більша за російську".

Друге:

„Значіння цього композитора (мова йде про Лисенка *О. Б.*) полягає головне в тому, що він указав правильний шлях для розвитку національної музики — шлях до европеїзації її".

Чим це по суті відрізняється від хвильовистських настанов? Абсолютно нічим. Той же самий буржуазний націоналізм, що ним просякнені абсолютно всі його музикознавчі праці. Ось як він,

наприклад, уже в 1930 році оцінює творчість Синиці, ось чим він опреділює цінність композитора:

„Глибоке перейняття властивостями народньої пісні, інтуїтивне відчування славного духу творчості селянських мас та яскрава музична талановитість, знов таки в суто-національному розумінні — подібний творчий синтез забезпечив Сениці глибокоцінний мистецький шлях у розвиткові української музики“[1]).

Отже, з усього вище сказаного ми бачимо, що музикознавець В. Костенко — це людина з закінченою націоналістичною концепцією, що своїми музикознавчими працями увесь час намагався спрямувати музично-творчий процес Радянської України на націоналістичні рейки.

Націоналістична концепція Я. Полфьорова

В своїх музикознавчих працях, зв'язаних з розвитком музичного процесу на Україні, Я. Полфьоров стоїть на одверто націоналістичних позиціях. Ще в статті „До питання українізації в художній галузі“, видрукованій 1924 року, він уже виявляє ці націоналістичні позиції. В цій статті, наприклад, Полфьоров пропонував викинути з навчального репертуару все не українське.

Для того, щоб мати уявлення про націоналістичну концепцію Я. Полфьорова, не обов'язково зараз аналізувати усі його музикознавчі праці (як це на зборах, наприклад, пропонував В. Костенко, коли про нього йшла мова). Для цього досить навести його настанови з статті „Микола Лисенко в світлі сучасності“, що її було видруковано в журналі „Музика“ ч. 5-6 за 1927 рік.

Даючи оцінку Миколі Лисенко, він писав:

„Ми хотіли б, щоб в наслідок суто-науково-критичного висвітлення життя і діяльності, творчості Миколи Лисенка стало б зрозумілим, що й сьогодні нам цінне й дороге це ім'я, *бо носій його ще імпонує нам історичністю своїх завдань, приваблює нас тим, що в цих завданнях є багато спільного з завданнями сучасності*, які стоять перед нами...“ (курсив мій *О. Б.*)

Прочитавши це місце, спочатку не можеш собі уявити, як це автор міг добалакатися до такого безглуздя. Але це безглуздя, як ми побачимо далі, подавалося свідомо і цілком серйозно, як „суто-науково-критичне висвітлення“ музично-творчої діяльності М. Лисенка. Отже розглянемо його до кінця. Насамперед з'ясуємо, що ж то за історичність завдань, що носій його М. Лисенко, за Полфьоровим, і досі імпонує нам і подруге з'ясуємо, що це за спільні завдання Лисенка з завданнями сучасності, які стоять перед нами.

Автор на ці два запитання в цій же статті дає нам вичерпну відповідь.

„Ввесь цей період... (коли діяв М. Лисенко — *О. Б.*) *українська культура іде під яскраво виявленим знаком національного ренесансу, боротьби за національну незалежність, ствердження свого національного*

---

[1]) В. Костенко — „Павло Сениця“ — критико - біографічний нарис. ДВУ 1930 р.

буття. В музиці ця проблема відбивається особливо сильно й яскраво, — українська буржуазія, чимраз більше міцніючи, відчуває потребу розгорнути свої сили, виявити волю до самоствердження". (курсив мій — *О. Б.*)

Отже тепер ми бачимо щó до чого. Дійсно треба бути закінченим націоналістом, щоб ставити так питання. Виходить, за Полфьоровим, що Лисенко усим оцим комплексом „національної незалежності" і „національного буття" імпонує *нам*..., а кому ж це нам? Якщо Полфьорову разом з націоналістичним табором, які прагнуть цієї боротьби за національну незалежність, і не тільки прагнуть, а й за допомогою польсько-німецьких фашистів ведуть контрреволюційну діяльність, скеровану на відрив Радянської України від СРСР—тоді це зрозуміло. Тільки так треба розглядати це місце. Отже, як бачимо, тут по суті ми маємо справжню фашистську програму.

Націоналістичні настанови у Я. Полфьорова не є випадковість. Їх ви можете зустріти і в статті „Іван Франко в музиці", де він вихваляє націоналіста Хоткевича, і в статті „10 років української музичної культури", де, крім одвертої орієнтації на Захід, ви бачите зоологічний націоналізм (розподіл композиторів, що живуть на Радянській Україні, за національною ознакою) і в низці інших праць.

Читаючи одну з останніх його праць, що вже видано 1932 р.,— я маю на увазі брошуру „Музичні виставки" — доводиться констатувати, що й досі Я. Полфьоров не відійшов від тих націоналістичних позицій. Такий висновок я роблю тому, що бачу в списках літератури, яку Полфьоров радить використовувати, увесь той шкідлий одверто націоналістичний мотлох, в тому числі і ці праці, про які ми тут згадуємо.

Треба завжди пам'ятати, що ніде не мусить у нас бути безпартійщини, а особливо у такій справі, як музично-бібліотечна, зокрема в бібліографії. І тут ми мусимо наситити цю справу більшовицькою партійністю. В цьому запорука правильного шляху.

Вияви націоналізму у низки інших музикознавців

Цілком природно, що в одній статті не можливо дати докладний аналіз усіх музикознавчих праць усіх музикознавців, які мали в цих працях націоналістичні збочення. Завдання Оргкомітету спілки радянських композиторів України якраз зараз і полягають в тому, щоб мобілізувати усі свої сили на виявлення найменших прояв націоналізму, що були й будуть на музичній ділянці, і вести з ними нещадну, непримиренну боротьбу.

Треба добре усвідомити і не забувати, що:

„Боротьба з націоналізмом не закінчена. Під національним прапором ведуть боротьбу з радянською державою і українська буржуазія, і польські поміщики та капіталісти, і німецькі фашисти, і російські білогвардійці. З ще більшою наполегливістю і більшовицькою твердістю ми повинні нещадно викривати всяких без винятку націоналістів. Найменшої побла-

ливості, найменших жалощів, ніякого примиренства до них бути не може. Той, хто безпосередньо підриває єдність СРСР, сіє національну рознь, — є справжній, дійсний ворог робітничого класу, як би тонко він свою роботу не маскував, бо цим він підриває основи пролетарської диктатури, робить роботу польської, руської, української буржуазії".[1])

Ці слова т. *Косіора* музичний фронт УСРР мусить покласти в основу боротьби з націоналістами.

Треба нещадно викрити усі прояви націоналізму по всіх ділянках музичного фронту (музикознавство, музична творчість, музична педагогіка, концертна діяльність, музична етнографія тощо)— і нещадно боротися з ними як з класово-ворожими виявами.

В галузі музикознавства ми, крім вище згадуваних, маємо ще низку музикознавців (П. Козицького, Д. Ревуцького, Ю. Ткаченка, Я. Юрмаса та інші), які в своїх музикознавчих працях мали націоналістичні збочення. Їхнє невідкладне завдання негайно виступити з самокритичними статтями і не тільки викрити і засудити ці збочення, а своєю подальшою музикознавчою працею показати, як вони боряться з націоналізмом не на словах, а на ділі.

Найкращим доказом, найкращою перевіркою того, як той чи інший музикознавець усвідомив питання боротьби з націоналізмом і веде цю боротьбу, мусить служити подальша його праця над створенням дійсно марксівської музикознавчої продукції. Створення марксівського підручника з історії української музики, низки монографій про Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Степового, Сеницю тощо, які мусять заступити той націоналістичний мотлох різних хоткевичей, грінченок, костенок, полфьорових, — це буде найкращим доказом боротьби з націоналізмом.

На основі самокритичної перевірки музикознавчий фронт УСРР мусить докладно проаналізувати усю музикознавчу практику і вилучити все шкідливе, вороже пролетаріатові.

Досі ще, не дивлячись на таке засмічення націоналістичною отрутою музикознавчої ділянки на Україні, ми не мали жодного рядка в нашій музикознавчій пресі, що був би скерований проти цієї отрути. А це визначає, що і на музичному фронті націоналізмові дали розростися до державної небезпеки, бо, як сказав тов. *Сталін* на XVII партз'їзді, „головну небезпеку становить той ухил, проти якого перестали боротися і якому дали таким чином розростися до державної небезпеки".

Отже, більше класової чуйності, більше непримиренності до всяких класово-ворожих проявів і на такій ділянці, як музикознавство. На основі вчення Маркса-Леніна-Сталіна створимо більшовицьке партійне музикознавство.

---

[1]) С. Косіор—„Підсумки і найближчі завдання проведення національної політики на Україні". Доповідь на об'єднаному пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У 22 листопада 1933 р.

II. Як націоналісти використовували композиторів

Націоналістична наволоч намагалася використати в своїх контрреволюційних цілях і таку ділянку музичного фронту, як творчість композитора. Вони намагалися спрямувати цю творчість націоналістичним шляхом, намагалися відірвати її від завдань соціалістичного будівництва.

Яскравим прикладом такого спрямовання може бути факт оголошення умов конкурсу на створення симфонічних творів, що їх оголошував Наркомос до X-ліття Жовтня. За цими умовами від композитора вимагалося лише одне, а саме, щоб він свій симфонічний твір побудував виключно на темах українських народних пісень. Якщо цього не було, він не міг брати участі в конкурсі. Отже, тут без коментарів бачимо, в який бік спрямовувалося творчість радянського композитора УСРР.

Таке ж саме спрямовання ми бачимо в тезах Наркомосу до „Дня музики", який переводився 1927 р. В цих тезах прямо сказано, що „за базу української музики є народня пісня". Ця політика обмеження творчості композитора лише українською народною піснею була спрямованням композитора на націоналістичний шлях, відрив його від російської музичної культури і музичних культур інших братніх республік, ця політика обмеження сприяла відриву композитора, як творця, від участі в соціалістичному будівництві.

Але, крім цих націоналістичних настанов у „великому масштабі", ми бачимо, що націоналісти використовували цю ділянку і в кожному слушному окремому випадку. От до цього ми й перейдемо.

Як Курбас використовував музику в „Березолі"

Відомо, що під тиском пролетарської громадськості Курбас змушений був узяти до постави в „Березолі" твір пролетарського драматурга Івана Микитенка—„Диктатура". Але цілком природно, що пролетарські партійні настанови Микитенка не до смаку були націоналістові контрреволюціонерові Курбасу, і він використав музику проти цих партійних настанов.

Є в „Диктатурі" такий персонаж, як Чирва. Це глитай, класовий ворог, з яким треба вести непримиренну жорстоку боротьбу. Чирва веде активну боротьбу з радянською владою. Але націоналіст Курбас ставить собі завдання за всяку ціну знівелювати цей образ класового ворога, привернути до нього симпатії глядача. Для цього він використовує музику. „Дайте мені, — каже він Мейтусу, — таку музику, яка б характеризувала солідну поважну людину, яку поважають на селі. Ми його потім у кінці п'єси, — обіцяє він Мейтусу — викриємо". Мейтус сліпо виконує доручення і дає таку музику, яка на протязі 8 картин діє в напрямку мобілізації симпатій до глитая Чирви. І вже в кінці, коли, — як каже Курбас, — він викриває його, то це викриття йде вже в такому

плані, що скоріш викликає співчування, аніж ненависть до класового ворога.

Таку роль грає музика у спритних руках класового ворога. Цей же класовий ворог, коли йому треба показувати позитивні типи, як Дудар та незаможник Малоштан, вимагає такої музики, яка знецінює ці типи, робить їх нереальними, випадковими.

Крім того, музичне оформлення так було побудовано, що коли виступав глитай Чирва, його виступи завжди підкреслювалися підсиленою дозою музики, а як тільки виступав робітник Дудар, так музика відразу знімалася.

Дуже показовим також є музичне оформлення в кінці п'єси, яку робив Курбас вже без допомоги Мейтуса.

На сцені „На заводі", коли робітники повертаються з хлібозаготівель, хор за кулісами співає „слава". Але ця „слава" подана в такій звуковій інтерпретації, що ви чуєте стогін людей, яких катують на смерть.

На прикладі з музичним оформленням „Диктатури" ми бачимо, як ворог використовував музику в своїх шкідницьких контрреволюційних цілях. На жаль, це не поодинокий приклад. Музика у Курбаса у всіх його поставах була на „почесному" місці.

Цей приклад з „Березолем" мусить бути великим уроком для наших композиторів. Мейтус у своєму виступі на зборах Оргкомітету композиторів, визнав, що він був сліпим знаряддям у руках класового ворога, але цього ще замало. Він мусить своєю практичною, творчою роботою (що він вже почасти й робить, оформлюючи „Загибель ескадри" та „Бастилію божої матері" у „Березолі") виправити ту шкідливу роботу, яку раніш несвідомо робив.

Цей приклад з музикою в „Березолі" мусить бути сигналом до того, що нарешті треба покласти край несерйозному ставленню до музики в театрі. *Композитор мусить нести відповідальність за свою музику, мусить знати, куди й на що іде його музика, яка її мета. Він не мусить бути якимсь технічним виконавцем у руках режисера, а разом з ним він повинен на рівних правах творити спектакль і на рівних правах відповідати за цей спектакль.* Тільки так треба ставити справу.

Приклад з музикою в „Березолі" це сигнал до максимального посилення класової чуйності на всіх ділянках музичного фронту.

Як контрреволюціонер Досвітній використав композитора Смекаліна

14 січня 1934 року музична секція вищого репертуарного комітету розглядала оперу В. Смекаліна „Партизани" на лібрето Досвітнього. Цю оперу було заборонено, як шкідливий твір.

В чим же справа, чому її було заборонено?

Справа дуже нескладна. Досвітній написав лібрето під назвою „Партизани", яке по суті є пасквіль на червоних партизан. Це лібрето через те, що свого часу в реперткомі заправляли такі, як

Фалькевич — одержало візу і після цього Досвітній, користуючися такою конторою, як „Всеукомдрам“, в якому він тоді заправляв — просто напросто „мобілізував“ композитора Смекаліна для написання опери на його лібрето. Ось така організаційна механіка цієї справи.

Не дивлячись на категоричні висловлювання проти цього лібрета усіх присутніх на творчих зборах композиторів, де обговорювалося це лібрето, Смекаліна не звернув уваги на товариську раду. Досвітній законтрактував Смекаліна — і почав робити своє діло. Класову чуйність Смекаліна було приспано, і ворог почав водити рукою композитора на нотному папері. Наслідок цієї роботи вже відомий.

Працюючи за вказівками Досвітнього, Смекалін в музиці не відійшов від того спрямовання, яке було в лібрето. Всі позитивні типи (Яким, Марина, старий та інші), що подаються в цьому лібрето, це якісь чучела, ходульні, нереальні істоти. Музика, що була обумовлена спрямованням лібрета, ще більше підкреслила це. Вийшов пасквіль на червоних партизан. Центральне місце в опері— це чомусь кримінальники, які виводяться у лібретиста і композитора як найкращі представники людства. Коли ще до цього додати той факт, що класового ворога в цій опері подано в освітленні, що може викликати тільки симпатії у глядача, то в основному ми змалювали всі моменти, що складають суть опери „Партизани“.

Як бачимо, тут Смекалін, також як Мейтус у Курбаса, був сліпим знаряддям націоналіста Досвітнього.

Він загубив класову чуйність і, танцюючи під дудку Досвітнього, написав твір, що по суті скерований проти пролетаріату.

Цей приклад ще зайвий раз свідчить нам за те, що композитори не завжди почувають ту відповідальність, яку вони несуть як творці.

Треба вимагати від кожного радянського композитора свідомого ставлення до своєї творчої роботи. Треба вимагати максимальної класової пильності і непримиренності до класового ворога, партійного ставлення до роботи.

Ця перша така сумна й невдала спроба Смекаліна написати оперу мусить навчати не одного Смекаліна, який два роки змарнував на її написання. Вона мусить бути застереженням для наших композиторів в тому розумінні, що лише суто партійний підхід до цієї справи зможе забезпечити справжній успіх у роботі. Без свідомого класово чіткого, партійного ставлення до роботи знов будуть повторюватись такі справи, як у Мейтуса та Смекаліна.

III. Націоналістична отрута в галузі музичної освіти

Музична школа—це одна з найвідповідальніших ділянок музичного фронту. Це—кузня, де виковуються майбутні радянські фахівці музики, будівники соціалістичної культури. Тому, очищенню цієї ді-

Національна бібліотека України імені В. І. Леніна
Акт № 152-6
2000

лянки від націоналістичного бур'яну мусить бути приділено максимум уваги.

Ворог прекрасно розумів величезне значення цієї ділянки і наробив тут чимало шкоди, сіючи націоналістичну отруту серед музичного молодняка.

В цьому відношенні дуже повчальною є справа з Харківським музично-театральним інститутом.

Використовуючи абсолютне притуплення класової пильності дирекції (Зубравський) та партосередку (Желдак), ворог безборонно використовував трибуну цього інституту для розповсюдження ворожих пролетаріатові націоналістичних теорій, поглядів. Користуючись з того, що за старого проводу НКО програми ніхто не перевіряв і загалом цю справу не контролював, такі викладачі, як націоналіст Хоткевич, наприклад, зовсім не подавали програми. Він працював за своїми власними, вже нам відомими настановами. Так само широко використовувалися — і дирекція (Зубравський) цим навіть похвалялася — такі „підручники", як „підручник" Хоткевича „Інструменти українського народу" або підручник М. Міхайлова „Начерки з питань вокальної педагогіки".

Не зупиняючись на явно націоналістичному підручнику Хоткевича, вище ми вже наводили його основні положення, коротко спинимося на „Начерках з питань вокальної педагогіки" М. Міхайлова.

Тут, крім націоналістичної настанови, яку ми зараз розглянемо, є ще одвертий наклеп на радянську систему освіти і взагалі на радянську культуру в цілому. Автор по суті скочується на фашистські позиції і заявляє, що у нас занепад вокального мистецтва.

Є спеціальний розділ в цій книжці, який так і зветься „Криза вокалу". Цю кризу він намагається пояснити тим, що нашим вокалістам, мовляв, доводиться працювати в таких жахливих умовах, що вокал через це вироджується. Ось, наприклад, на сторінці 100 під заголовком „Криза вокалу" прямо й недвозначно сказано:

„Ризикуючи засмутити багатьох співаків, що починають учитись, захоплених переспективами майбутніх своїх сценічних успіхів, *можна певно твердити, що в сьогочасних, вельми складних обставинах щодо сформовання співака-професіонала, шанси стати таким навіть у співаків, що мають добрі голоси й музичний хист, дуже малі*". (Курсив мій — *О. Б.*)

Подивимось тепер, що ж це за „сьогочасні, вельми складні обставини". В цьому ж розділі „криз" на сторінці 103 читаємо:

...„Учні лекцій не шанують, часто їх оминають і намагаються невпинно (!?) до передчасного початку профроботи, *щоб вона їм забезпечила зносне матеріальне життя і вирвала б скоріш із злиднів*". (курсив мій — *О. Б*).

Але в підрозділі „Перспективи" автор нас „заспокоює" і на сторінці 105 пише таке:

...„Поворіт на краще в наші часи можливий і залежить від міри інтересу до співу з боку суспільності і від наявності культурних сил, що візьмуть на себе завдання усунути об'єктивні причини кризи".

Під цими рядками один студент муз. робітфаку, який проробляв цю книжку, додав — „а головне суб'єктів таких, як автор". На мою думку, це дуже влучне закінчення до останнього речення, бо, як ми бачимо з усього вищенаведеного, це ж прекрасний матеріал для передруку усяким білоемігрантським газетам на зразок „Возрожденіе".

Перейдемо до другого, не менш курйозного, але й не менш шкідливого, розділу теж з такою пікантною назвою, як і попередня, а саме „Перспективи національної української вокальної школи".

Уже з самого заголовку ми бачимо буржуазно-націоналістичні позиції автора. В цьому розділі, посилаючись на буржуазно-націоналістичні праці Лисенка, Грінченка, Квітки та ін., він по суті дає тут стислу енциклопедію українського націоналізму в музиці. Цю енциклопедію пропонується взяти, як основу в розвиткові радянського музичного мистецтва.

Буржуазно-націоналістичні позиції автора проглядають буквально з кожного рядка цього розділу і просто дивуєшся, як це могли випустити цю книжку. Тільки тим, що ця справа була в руках класового ворога, можна пояснити той факт, що ця книжка побачила світ.

Але також треба зовсім втратити класову чуйність, щоб не вести боротьби з такими підручниками, як це й робив колишній директор Зубравський. Та й не тільки підручниками, а також з живими носіями подібних теорій. Адже М. Міхайлов, як доцент ХМТІ, ввесь час поширював ці погляди в інституті серед студентства і це йому досі проходило безнаказанно. Опортуністична дирекція не тільки не боролася з цим, а вона ще до того прикривала подібні явно ворожі, іноді одверто фашистські теорії.

Але не тільки в Харківському музично-театральному інституті націоналісти та інші ворожі елементи мали притулок. Факт з останніми програмами Київського музично-театрального інституту свідчить про те, що там не набагато краще стоїть справа. Взяти хоча б програму М. Грінченка з української музики, що вже 1934 р. її подав інститут до Наркомосу на затвердження.

Поперше, автор цієї програми рекомендує в ній для користування таку явно-націоналістичну літературу, що це може зробити лише запеклий націоналіст. Тут ви можете зустріти і Хоткевича, і Костенка, і Грінченка. Навіть рекомендується такі праці, як „Кирило Стеценко" Козицького, яку автор давно засудив. Все це подається без будьяких застережень, як стопроцентні марксівські праці.

Починається ця програма тим, що Грінченко радить курс історії української музики викладати після курсу дисципліни „Нацпитання". Як бачите, він досі тримається тої скрипниковської думки, що нацпитання мусить бути окремою дисципліною. Далі, замість того, щоб дати чітку партійну оцінку націоналістичній наволочі, він починає говорити, що хтось, мовляв, „забував" про настанови партії і тому викривлював їх.

Загалом, коли переглянути той матеріал, на якому побудовано програму, то просто обурює вас та „марксівська“ фразеологія, якою автор намагається прикрити явно буржуазне розуміння цього курсу.

Треба тільки дивуватися тому, що Київський музично-театральний інститут не зробив ніяких висновків після рішення листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У. Що це так, про це яскраво свідчить орієнтація інституту на таких, як Грінченко.

Я навів тут тільки кілька фактів з галузі музичної освіти. Але й вони сигналізують про велику небезпеку. Отже, треба негайно перевірити справу з вихованням наших кадрів і повести непримиренну боротьбу з усіма ворожими проявами, що скеровані проти пролетаріату. Треба посилити класову чуйність і пильно стежити за тим, щоб виховання нашого молодняка було в надійних руках.

IV. Націоналістичні прояви на інших ділянках музичного фронту

Музично-етнографічна, музично-видавнича робота тощо

Завдяки послабленню більшовицької пильності партійних організацій, контрреволюційні, націоналістичні елементи розставляли свої сили в радянських установах для контрреволюційної шкідницької роботи. Особливо настирливо вони пролазили туди, звідки вони могли б впливати на маси, використовуючи для цього друковане слово, ноти, малюнки тощо.

Тому зараз в галузі музики з особливою пильністю треба, крім вищезгаданих ділянок, перевірити роботу таких ділянок, як музично-видавнича робота, музично-етнографічна, музично-бібліотечна тощо.

Така перевірка конче необхідна, бо практика цих ділянок частогусто носила характер зовсім не радянського стилю.

Взяти хоча б музичну етнографію. Які настанови аж до останнього часу мав єдиний покищо на Україні Кабінет музичної етнографії при ВУАН у Києві?

Буржуазний об'єктивізм — ось його основний метод.

Колишній керівник цієї ділянки К. Квітка свідомо відгороджував цю ділянку від соціалістичного будівництва. Він вважав, що радянська музична етнографія буде йти старим шляхом буржуазного академізму і ніяк не мусить бути активним чинником у соціалістичному будівництві.

Ці настанови прекрасно можуть ствердити такі слова К. Квітки, видруковані 1930 р. в періодичному органі ВУЄТ — „Побут“ в статті під назвою „Кабінет музичної етнографії Всеукраїнської академії наук. Його здобутки й завдання“.

„В дотеперішній діяльності кабінет, — чи це добре, чи недобре, нехай судить громада, — *орієнтувався на проблеми науки, а не на потреби*

практичного мистецтва; коли ж з цієї діяльності, як згадано, був пожиток теперішній музичній виробничій практиці, то це є побічний ефект. Можна втішатися, або ні, що здобутки кабінету придалися й до такого роду практичного застосування — це залежить від того, хто, як і з якого погляду оцінює твори композиторів, що використовували здобутки кабінету, — але в усякому разі *кабінет не ставив за безпосереднє своє завдання активно сприяти такого роду музичній творчості,* яка була охарактеризована вище, *чи пропагувати її*". (Курсив скрізь мій — *О. Б.*)

Як бачимо, справжнісінький буржуазний академізм з його настановою „наука для науки". Просто дивним стає, що людина на 13 році Жовтневої революції, вже в добу соціалістичної п'ятирічки (1930 р.) ніяк не може зрозуміти, що в нас жодної ділянки науки, культури, мистецтва не може існувати без того, щоб активно не сприяти соціалістичному будівництву, щоб в той або інший спосіб не допомагати йому. Так само не мусить і не може існувати у нас музична етнографія відірвано від музично-творчої практики пролетаріату, бо інакше це не радянська музична етнографія, а буржуазна.

Тепер ще зауваження щодо буржуазного об'єктивізму в музично-етнографічній роботі, який безперечно випливає з буржуазного академізму.

Ми, — говорять такі, як К. Квітка, — люди науки, і все розглядаємо не з погляду завдань пролетаріату, а з об'єктивно-наукового погляду. Такі науковці дуже помиляються, тому що цей їхній науковий об'єктивізм він перш за все буржуазний, а значить і не науковий в справжньому розумінні цього слова. Буржуазна наука, що в основі її лежить ідеалістичне світорозуміння, не може пізнати світу до кінця. Це може зробити лише такий історично передовий клас, як пролетаріат з його наукою, в основі якої лежить діалектико-матеріалістичне розуміння світу.

Отже і радянська музична етнографія мусить підходити до справи з класових, пролетарських, партійних позицій. Лише такий підхід зможе забезпечити справжню науковість у розвитку цієї ділянки музичного фронту.

Панування досі такого об'єктивізму в галузі музичної етнографії спричинялося до того, що часто цю ділянку використовували націоналістичні недобитки, пропагуючи під виглядом етнографічного матеріалу усякий націоналістичний мотлох, куркульські пісні тощо.

Завдання сьогоднішнього дня вимагають і в галузі музичної етнографії застосувати принцип Леніна про партійність мистецтва, і слова Леніна про те, що непартійної літератури не існує, в повній мірі стосується і музичної етнографії. Якщо вона не служить пролетаріатові, то вона обов'язково служить буржуазії. Наука для науки — це буржуазна вигадка.

* * *

Як я вже вище говорив, націоналісти особливо настирливо пролазили до таких установ широкого впливу на маси, як видав-

ництва. Їхня шкідницька робота позначилася і на музично-видавничій справі. Коли вже тепер аналізуєш музично-видавничу роботу за попередні роки колишнього музичного сектора Ліму, то бачиш відразу руку петлюрівської націоналістичної зграї. Досить навести такі факти, щоб в цьому переконатися.

Факт перший. В практиці музично-видавничої роботи, як правило, друкувалися твори лише українською мовою Не дивлячись на вимогу композиторів друкувати їхні твори принаймні двома мовами (українською та російською), ці твори друкувалися виключно українською мовою.

Факт другий. Коли перевірити музичну продукцію, випущену музсектором Ліму, то ми переконаємося в повному ігноруванні культурних потреб національних меншостей. Євреїв, німців, болгар, поляків такою музично-видавничою практикою примушували співати лише українською мовою, лише українських пісень.

Таких та подібних фактів можна навести багато.

Аджеж це так само може бути подібним фактом, що, скажімо, замість друкування конче потрібної музичної продукції наших радянських композиторів, друкувалося під виглядом „класики" усякий націоналістичний мотлох на зразок леонтовічевських „На русальчин великдень".

Прекрасною характеристикою тієї настанови, що була у музично-видавничій практиці минулих років, може служити передмова до музичного піонерського збірника. В цій передмові сказано таке:

„Є нові пісні російські. Вони гарні змістом, але музика чужа й слова чужі. Тому й співають діти старих українських пісень, бо дуже приваблюють вони своєю музикою, своє рідною милозвучністю". [1])

Ось ця одверто націоналістична програма і опреділювала те, що зовсім не друкувалося творів іншими мовами, крім української і загалом ту політику, де під прапором стопроцентної українізації викривляли ленінську національну політику партії.

Ми мусимо глибоко й до кінця викрити суть тієї націоналістичної роботи, яку вели шкідники, і на такій ділянці як музвидавнича справа. Без найрішучішої боротьби з такими та подібними явищами „неможливе проведення справжньої більшовицької українізації, справжнього інтернаціонального виховання мас, неможливий дальший ріст української культури".

Об'єднаний листопадовий пленум ЦК і ЦКК КП(б)У в резолюції на доповідь т. Косіора зазначив, що „партія повинна здійснити справжнє повсякденне більшовицьке керівництво фронтом літератури і мистецтва". Завдання радянських музик своєю практичною повсякденною роботою всіляко допомагати партії в боротьбі з ворогами робітничого класу і на основі ленінської національної політики творити нову соціалістичну культуру.

---

[1]) Передмова до „Збірника дитячих пісень та співомовок для шкіл та піонерських загонів". Видання КМП, 1927 р. До випуску дозволив київський Окрліт за № 3274.

V. Дати нещадну відсіч дворушникам

Оргбюро спілки радянських музик України разом з МК композиторів м. Харкова 8 січня 1934 р. влаштували об'єднані збори композиторів і музик, де було заслухано доповідь про завдання музичного фронту в світлі листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У. За кілька день до зборів майже всім учасникам цих зборів було вручено тези цієї доповіді. В цих тезах були зазначені конкретні носії націоналістичних прояв у музиці. Оргбюром це було зроблено для того, щоб дати змогу кожному заздалегідь продумати, переоцінити усю свою музично-творчу практику і вже на зборах прямо і недвозначно викрити і засудити свої помики, збочення, концепції. Ці тези були спрямовані на те, щоб кожен, усвідомивши суть історичного пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У, зрозумів той шлях, яким він далі мусить іти.

Відмічаючи, що основна маса музик в обговоренні завдань музичного фронту в світлі листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У в основному правильно зрозуміла ці завдання, правильно зрозуміла суть рішень цього пленуму, в той же час конче необхідно не тільки відмітити, а й у відповідний спосіб реагувати на дворушницькі виступи окремих носіїв націоналізму в музиці.

В. Костенко захищає свої націоналістичні позиції

Від В. Костенка, — який, як ми вище бачили, має закінчену націоналістичну концепцію, — збори законно чекали справжньої розгорненої самокритики. Але, на жаль, цього не було. Замість справжньої самокритики, гідної радянського музики, ми бачили намагання заплутати, змазати справу, намагання уникнути від викриття своїх націоналістичних поглядів. Виступ В. Костенка носив явно дворушницький характер. Костенко багато говорив про соціалістичне будівництво, про намагання націоналістів, про лють інтервентів, про роль партії і т. д., але коли справа дійшла до того, щоб викрити й розтрощити свої помилки, то він заявляє:

> „я мушу сказати насамперед *цілком категорично*, що обвинувачення мене в націоналістичному збоченні *цілком безпідставне*". (Курсив мій—*О. Б.*).

Отже, як бачите, людина цілком категорично заявляє, що усі обвинувачення в націоналізмі безпідставні, тобто усе те, що ми вище наводили, це не є націоналістичні збочення. Більш того — Костенко ще має нахабство заявляти, що він „стояв *весь час* на позиціях пролетарського інтернаціоналізму".

Йому, очевидно, самому соромно стало після такої заяви, бо він зразу ж поспішає додати „коли й були помилки й хитання, то це мало тимчасовий характер". Жалко тільки, що він не зазначив тривалості цієї тимчасовості, скільки саме років вона тягнулася. Хоча цей додаток зайвий, бо за це свідчать його музично-критичні праці, що він їх систематично друкував протягом 5 років.

Але Костенко бачить, що зовсім нічого не сказати за свої націоналістичні збочення не можна: він потихеньку починає здавати.

„Щодо націоналістичних помилок, вони були. Але це залежало або від неуважного ставлення до своєї роботи, або від надмірного захоплення колишніми авторитетами“.

Отже, бачите, як повертає справу Костенко. Виходить, що загалом націоналістичні збочення — це не справа світогляду, а лише технічні помилки. Але як же тоді зрозуміти „надмірне захоплення колишніми авторитетами?“ Вся ця плутанина, уникання прямого недвозначного викриття своїх націоналістичних помилок цілком природно викликала лише обурення в аудиторії зборів.

До чого Костенко заплутався, виправдовуючися там, де треба було визнати свої помилки, свідчить таке місце з його виступу:

„За мої статті мене шельмували як носія великодержавного шовінізму, але не українського націоналізму“.

Оце так виправдався! Треба бути зовсім політично-неграмотним, щоб не знати, що великодержавний шовінізм „є союзником і в значній мірі живильним джерелом українського націоналізму“. Маневр Костенка остільки жалюгідний, що на ньому не варт спинятися. Він тільки зайвий раз підкреслює той факт, що і на музичному фронті доведеться провести вперту боротьбу з націоналізмом.

Майже годину говорив на цих зборах Костенко. За цей час можна було дати широкий, розгорнений самокритичний аналіз своїх праць, але цього він свідомо ввесь час уникав. Бажання вигородити себе, за всяку ціну виправдатися, звалити вину на іншого — ось основний лейтмотив костенківського виступу. Це виправдовування носило такий жалюгідний характер, що доходило прямо до анекдотів. Так, наприклад, намагаючись відкинути справедливе обвинувачення його в орієнтуванні на Европу, він каже:

„Правда, Грінченко в своїх статтях як справжній націоналіст тягнув на Европу. Така тенденція є і у інших товаришів. Вона була і у мене, але не в закінченій формі. У мене вона була в тому, що я занадто часто зловживав терміном Европи. Я цим нібито орієнтував нашу музику на творчість европейську, але справді цього не було... Я мушу сказати, що під Европою я завжди розумів Росію“.

З цього дійсно анекдота ви бачите усю нехитру механіку у намаганні заховати свої помилки. Тут вам знайдено і конкретного винуватця, тут говориться, що і у інших товаришів це було. Але от у нього як і було, то лише в незакінченій формі. Із дальшого його речення треба так зрозуміти, що ця незакінченість полягала в тому, що він надто часто орієнтував на Европу. Коли й наступне його речення перекласти на мову нормальної людини, то вийде щось приблизно таке: „Орієнтуючи на Европу, я цим нібито орієнтував нашу музику на творчість европейську, але справді цього не було“. Але шедевр з шедеврів — так це остання фраза. Ну, тут дійсно важко щось сказати. Залишається одне—дивуватися тому нахабству, до якого вдається Костенко. Але й це нахабство

не врятувало, а обернулося проти нього, бо трохи далі він почав говорити, що у своїх працях він виступав проти Европи. Але, що значить за костенківською термінологією виступати проти Европи, коли він тільки що за власною географією розуміє під Европою Росію. Ясно, що він виступав проти Радянської Росії. Так воно по суті й було, і даремно він цілу годину морочив голову всім присутнім на зборах.

Можна лише одне порадити Костенкові, якщо він хоче надалі залишатися в лавах радянських музик, — викрити до кінця свою націоналістичну концепцію, засудити її і за допомогою Спілки радянських музик України стати на шлях будування соціалістичної, інтернаціональної змістом і національної формою музичної культури.

Вовк в овечій шкурі, або сльозлива промова Хоткевича

Але, коли у Костенка був хоч дуже віддалений і як ми бачили абсолютно незадовільний натяк на самокритику, то у виступі Хоткевича й цього не було. Тут було застосовано інший метод. Він, як то кажуть, вирішив вдарити на почуття. Вийшов, поплакав перед аудиторією, мовляв, його даремно образили, називаючи націоналістом та холуєм Скрипника і на цьому вважав самокритику за закінчену. Але пролетарську громадськість цим не обдуриш. Треба прямо без усяких викрутасів говорити і говорити так, щоб було видко, яким шляхом ти думаєш іти. Ніяких компромісів, ніяких жалощів тут бути не може. Шлях тут може бути лише один. Або з пролетаріатом, проти буржуазії, або з буржуазією, з інтервентами, з націоналістичними недобитками проти пролетаріату. Покищо Хоткевич не виявив бажання йти першим шляхом. Про це яскраво свідчив його виступ.

Розпочав він свій виступ з того, що, мовляв, не помиляється лише той, хто нічого не робить. Ну, а оскільки, — каже він, — я щось робив, значить, і помилявся. Ну, а раз помилявся — продовжує він, — значить, мушу визнати свої помилки. Бачите, як все гладко йде. Але далі цього Хоткевич не пішов. Хоча ні, він дещо пообіцяв.

> „Відносно своєї книги (мова йде про вищезгадану націоналістичну книжку „Інструменти українського народу“ *О. Б.*) мушу сказати, що *коли в книзі є помилки*, і вона появиться другим виданням, — а перше все розійшлось — я мушу виправити ті помилки, які там є“. (Курсив мій — *О. Б.*).

Чого варт така обіцянка — говорити не доводиться. Але я хочу тут відмітити не самий факт обіцянки, а зовсім інше. Я хочу показати тут те нахабство, яке виявляє Хоткевич, сподіваючись побачити свою наскрізь націоналістичну книжку у другому виданні. Тут він навіть Костенка перевершив.

Крім того, зверніть увагу на самий тон — „коли в книзі є помилки“. Він, бачте, ще й досі не знає, чи вони є, чи їх там нема. І це у нього зветься самокритикою.

У своєму виступі Хоткевич з сльозою в голосі прикидався ягнятком, яке може й помилялося, та, мовляв, хто ж не помиляється. Але під цією овечою машкарою заховані вовчі клики ворога. Наше завдання — здерти цю машкару і показати справжню суть цього ягнятка.

Поменше історії, т. М. Міхайлов, та більше по суті

Виступ автора вищезгадуваної книжки „Начерки з питань вокальної педагогіки“ Міхайлова так само був незадовільний. Незадовільний саме тому, що замість того, щоб піддати жорстокій самокритиці ті настановлення, які пропагуються цією книжкою, він почав читати лекцію з історії вокалу. Не лекцію треба було читати, т. Міхайлов, а викрити коріння тієї методології, якою просякнута вся книжка. Сказати, що я визнаю хибність книжки і на цьому заспокоїтись — це значить нічого не сказати. По суті це є змазування, приховування своїх помилок, а не самокритика.

У другому своєму виступі після того, як т. Міхайлов почув ще низку виступів з жорстокою критикою його книжки, він уже більш виразно почав говорити. Він вже про ту настанову, яка є в книзі, почав говорити, що „ця настанова зовсім невірна“ і що він її засуджує, як настанову буржуазного академізму, але знов таки він на цьому і обмежився. Замість розгорнутого аналізу своїх помилок він обмежився 5-хвилинним виступом, в якому далі загальників не пішов. За розділ, де пропагується націоналістичні настанови, а саме „перспективи національної української вокальної школи“ він навіть жодного слова не сказав. А час для обмірковування був великий, адже між першим і другим виступом було цілих 3 дні.

Отже від М. Міхайлова треба вимагати грунтовної самокритики. Не треба забувати, що він, як викладач, має вплив на широку аудиторію молоді. Покищо такий виступ, така самокритика дає підставу нагадати т. Міхайлову такі слова т. Косіора:

> „Чи значить це, що, відчуваючи недостачу кадрів, ми можемо до роботи на культурному фронті в колгоспному селі допустити націоналістичні елементи? Ні в якому разі. На гарматний постріл не повинні ми допускати їх до школи, сільради, до колгоспу, до кооперативу“ [1]).

Як збори реагували на ці дворушницькі виступи

Майже всі товариші, які виступали в дебатах по доповіді, зупинялися на виступах Костенка, Хоткевича, М. Міхайлова і піддавали їх нещадній критиці, кваліфікуючи їх як дворушницькі, як виступи, що заслуговують на нещадну відсіч. Викриваючи їхні націоналістичні настанови, ті товариші, що виступали, вимагали від них

---

[1]) З доповіді т. Косіора на об'єднаному листопадовому пленумі ЦК і ЦКК КП(б)У

справжньої розгорненої самокритики, справжнього викриття націоналістичних позицій, і справжньої рішучої боротьби з цими настановами.

В резолюції, яка була прийнята на цих зборах, сказано:

„Об'єднані збори Оргбюра спілки радянських музик України та МК композиторів засуджують дворушницькі, невиразні, плутані виступи В. Костенка, Г. Хоткевича, М. Міхайлова, що в своїх виступах намагалися приховати свої настановлення, змазати помилки. Збори категорично вимагають негайного недвозначного виступу Костенка, Хоткевича, Міхайлова в пресі, з тим, щоб вони викрили перед пролетарською громадськістю свої націоналістичні теорії і нещадно їх розтрощили. Це також стосується і М. Грінченка.

Крім того, збори вважають за конче потрібне й обов'язкове, щоб виступили на сторінках нашої преси товариші, які мали націоналістичні збочення (Полфьоров, Козицький, Д. Ревуцький, Ю. Ткаченко, Я. Юрмас). Викривши і засудивши ці збочення, вони мусять підкріпити це своєю дальшою практичною творчою роботою".

Композитори і музики, обговорюючи завдання музичного фронту в світлі листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У, цілком природно скеровували основний вогонь проти українського націоналізму, як головної небезпеки в межах УСРР на даному етапі. Бо „головну небезпеку становить той ухил, проти якого перестали боротися і якому дали таким чином розростися до державної небезпеки" (*Сталін*).

А це саме й мало місце на музичному фронті України.

Збори, що тривали три дні, перетворилися на справжній похід в боротьбі за ленінську національну політику на такій ділянці, як музика. Дисонансом були лише окремі вищезгадувані виступи.

* * *

XII всеукраїнському і XVII всесоюзному з'їздам партії радянські композитори України рапортували сотнями нових творів, велетенським творчим піднесенням, підвищенням ідейно- художньої якості цієї творчості. Радянські композитори УСРР, рапортуючи партії про величезні досягнення в галузі творчості, обіцяли поруч з дальшою своєю музично-творчою роботою здійснити такі невідкладні завдання: а) посилити інтернаціональну виховну роботу; б) ліквідувати прорив у музроботі серед найменшостей; в) налагодити міцний зв'язок, братерський обмін досвідом з російським радянським музичним фронтом та з музфронтом інших радянських республік.

Радянські композитори УСРР в своїх соцзобов'язаннях обіцяють „дати нищівну відсіч усім спробам розриву або ослаблення зв'язку Радянської України з Радянським Союзом". Але в основі цих обіцянок мусить бути максимальне посилення класової пильності. Кожен композитор, музикант мусить усвідомити, мусить добре пам'ятати, що музика — це гостра ідеологічна зброя в справі виховання трудящих мас. Ввесь час треба пам'ятати, що ворог завжди намагатиметься повернути цю зброю проти пролетаріату.

Тому від кожного творця треба вимагати відповідальності за свою роботу, свідомого ставлення до цієї ідеологічної зброї.

Акцентуючи на інтернаціональному самовихованні композиторів, музик, треба негайно перевести в життя постанову загальних зборів про утворення при Оргбюрі спілки радянських музик України семінару марксоленінського виховання. Цей семінар, що буде давати озброєння наукою Маркса-Леніна-Сталіна плюс практична робота у ліквідації прориву в галузі музроботи серед нацменшостей і, нарешті, міцний зв'язок і братерський обмін досвідом з музичними культурами братніх республік допоможуть радянським музикам України стати в лави передових бійців за генеральну лінію партії.

Ворожі прояви в музиці на театрі[1)]

Ю. МЕЙТУС

Аналізуючи політичні настанови діяльності Л. Курбаса, погляди його на театр, на радянського глядача, ми відразу бачимо в них закінчену буржуазно-націоналістичну концепцію.

Я хочу зупинитися на методі роботи Курбаса як режисера-„диктатора“.

Він завжди давав артистові, художникові, композиторові готові рамки, в які він його, як у прокрустове ложе, затискував. Найяскравіший приклад — артистка Ужвій. Що він зробив з нею в п'єсі „Маклена Граса“?

Курбас вимагав, щоб все було зроблено як *він хоче*, він не давав артистові, художникові почуття творчої радості, що може відчувати кожен ходожник, коли він, працюючи над якоюсь річчю, показує *своє* ставлення до того образу, який він зображує.

В театрі „Березіль“ Курбас всіляко затискував громадську роботу. Ми знаємо, що тих артистів, які вели перед у громадській роботі, він всіляко ігнорував. Ми знаємо, що траплялися випадки, коли артисти сиділи по два роки без ролів чи то за те, що вони вели громадську роботу, чи то за те, що посміли виступати з критикою. Як ми бачимо, методи його роботи тісно пов'язані з його політичними настановами.

Переходжу до аналізу деяких, найхарактерніших постав, що до них я написав музику.

В п'єсі „Алло на хвилі“ все було побудовано на використанні народної пісні, що була перетворена на фокстрот. Чи використовувалася народна пісня критично, як говорив Ленін, „беручи з національної культури тільки її соціалістичні і демократичні елементи“? Безумовно, ні. Чому й для чого Курбас її ставив? Він пояснює так:

„Все наше суспільство як пролетаріат, так і інтелігенція, взагалі все наше громадянство, проводить велику, а то й більшу частину свого життя „під грушою“, тобто за чаєм, чи то гуляючи в парку, чи то полюючи, чи то обідаючи, чи роблячи перерву в роботі, чи взагалі відпочиваючи.“

Для цієї „отдыхающей“ аудиторії він і ставить спектакль.

[1)] Скорочена стенограма виступу на об'єднаних зборах Оргбюра СРМУ та МК композиторів 8 січня 1934 р. — м. Харків.

Адже це наклеп на нашу радянську дійсність. Він не хотів знати, що наша країна — країна трудящих, що у нас мільйони ударників, які вимагають справжнього мистецтва.

Курбас так говорить про вибір естрадних масок: „Лапотніки для нас просто чужі, національно чужі, занадто сільські, великоруські". І далі, говорячи про коломійки, він зазначає: „ми матимемо специфічну форму куплету, який за своїм національним походженням легше буде сприйматися на Україні, аніж *чужі* частівки".

Постава ця викликала гостру критику пролетарської громадськості, але Курбаса під захист узяв Скрипник. У своєму виступі на теадиспуті він сказав: „Я не згоден з негативною поцінкою „Алло на хвилі". Коли є негативна поцінка, то не театрального твору, не художнього, а соціально-політичного". Скрипник розділяє поняття—художня творчість, і поняття—соціально-політичне; він робить із цього два окремих моменти, хоча цілком ясно, що це одне ціле, що не можна відокремити в художньому творі соціально-політичний зміст від художньої форми.

Тепер переходжу до „Диктатури", написаної 1930 року.

Курбас зробив із „Диктатури" музичне видовище. На цьому спектаклі я хочу зупинитися детальніше.

Перше — про аспект, в якому було взято п'єсу „Диктатура". Реалістичну п'єсу Ів. Микитенка Курбас взяв в аспекті відірваності від життя, в плані середневічної містерії. Надзвичайна статика: люди не рухаються протягом усієї першої картини; в сцені мітингу люди подаються на верстатах, а не виходять; образи подано так, що вони загубили своє класове обличчя.

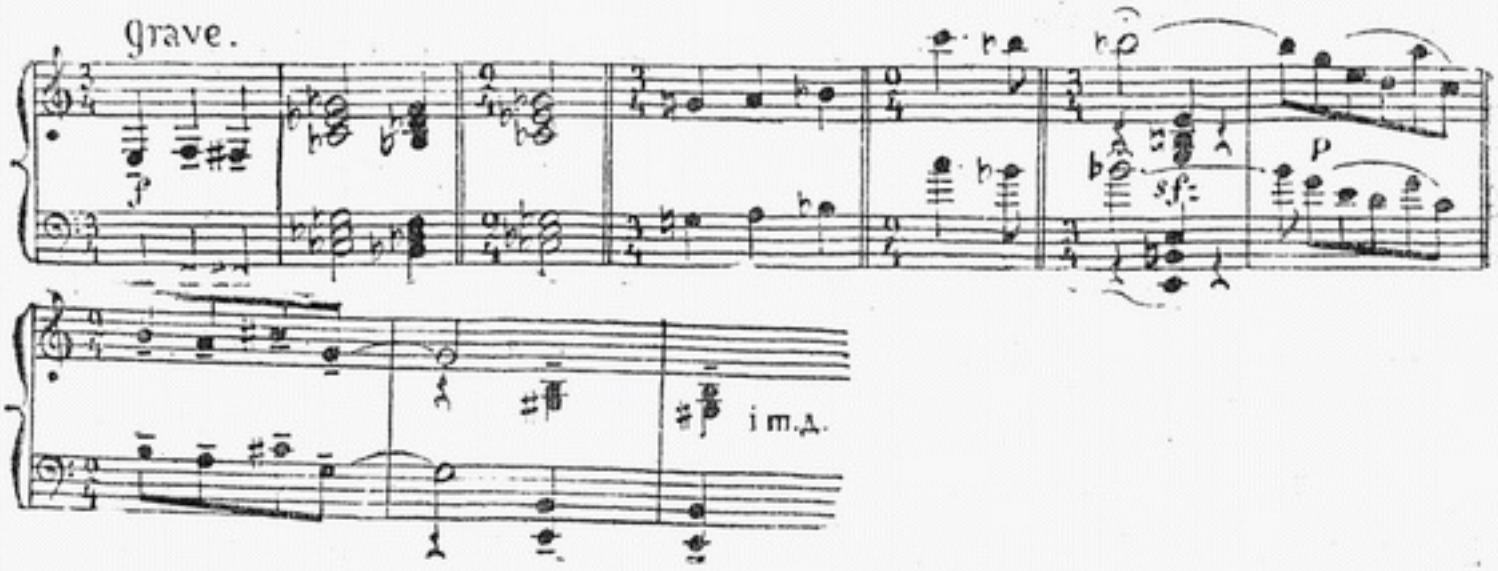
Друге — про форму. Курбас настоював, щоб кожна частина мала свою певну форму. Тому музику до „Диктатури" я збудував за такою формою: чотири прелюда, соната, симфонічна картина, тема з варіаціями і т. д.

Якщо ми проаналізуємо побудову п'єси, то побачимо, що саме в тих місцях, де найсильніше і найгостріше стикаються класові сили, саме в цих місцях яскраво випнено форму, яка очевидно мусила була затушкувати класову боротьбу.

Третє — про образи. Для музичної реалізації образу куркуля—Чирви, Курбас дав таку настанову: „Чирву повинні поважати, ми його тільки в кінці викриємо, ми тільки в кінці покажемо його глядачеві, як ворога". І виходить, що Чирву сприймає глядач протягом восьми картин позитивно, і коли його викривають, то це викриття викликає тільки до нього співчування. Візьмімо ще один образ — Гусака — це одвертий класовий ворог. Курбас настоював, щоб показати його в музиці „салонним денді". Позитивні персонажі — робітник Дудар і незаможник Малоштан — за вказівками Курбаса — не мали належного музичного образу й характеристики.

Наводжу приклади музичних образів і характеристик: Чирва куркуль, класовий ворог, якого треба викрити тільки в самому кінці п'єси (див. приклад 1). Потім Гусак, що передає в кінці п'єси обріз Чирві, щоб забити Дударя, що приїхав на хлібоза-

Приклад 1

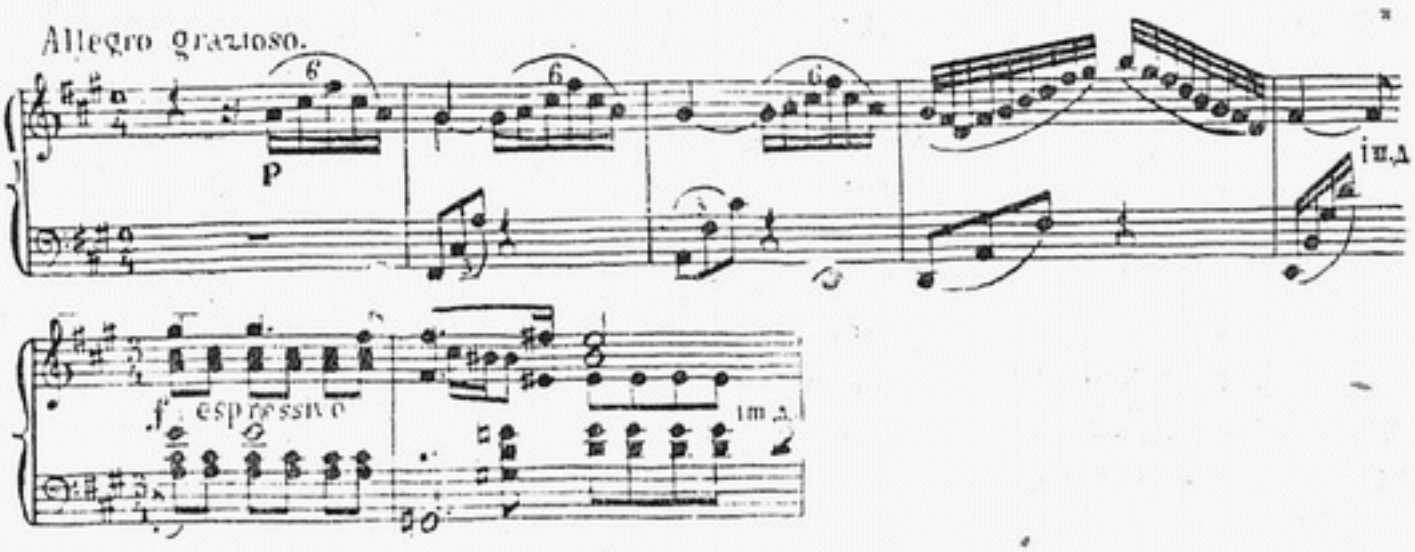


готівлі (див. приклад 2). Тема Дударя являє собою схематичну музичну фігуру (див. приклад 3). Незаможника Малоштана показано лише кашлем, чисто зовнішньою ознакою.

Зупиняюсь на першій картині.

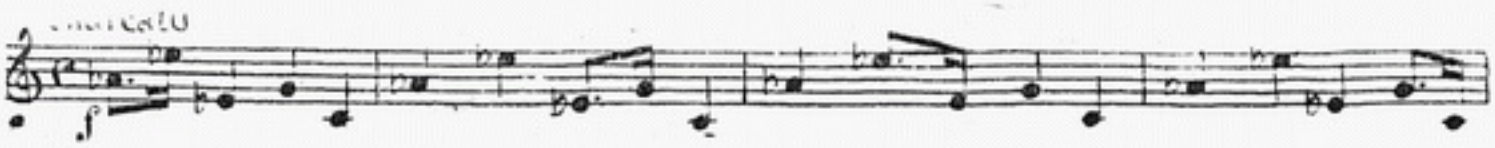
В музиці заводу превалювала тиха, майже жалібна музика (див. приклад 4). Але в той момент, коли один із робітників висловлює невдоволення, заявляючи: „як робітник мусить жити — на красоту. А як ми живемо? — На ниточку“ — в тексті було зроблено паузу, і музика гучно звучала, підкреслюючи невдоволення робітника (приклад 5). Такі ноти протесту в другій картині були при обуренні куркулів (приклад 6).

Приклад 2

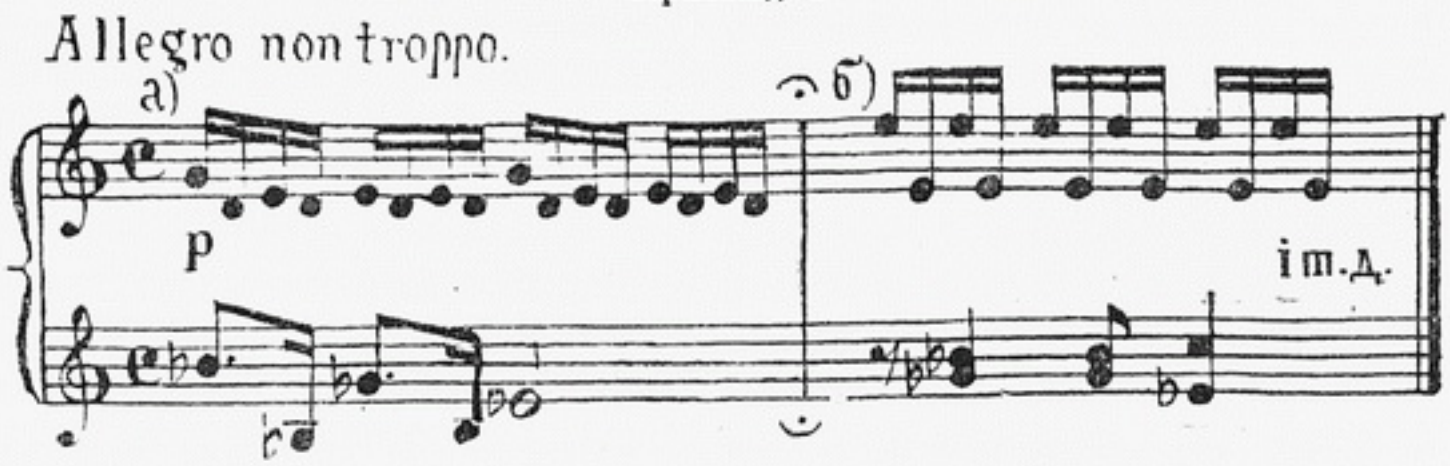


Друга картина починається піснями: козацькою і комсомольською. І от ці пісні були так поставлені, що картина починалася з козацької пісні, далі проходила комсомольська (що мала через те випадковий характер) і закінчувалася знову козацькою піснею (приклад 7).

Приклад 3



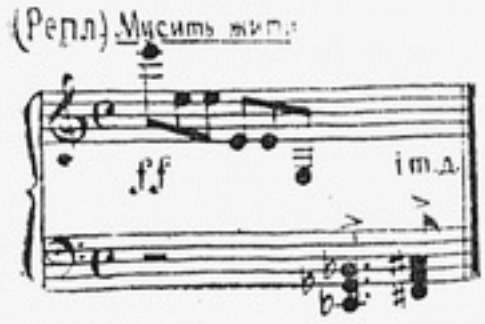
Приклад 4



Наступний момент: коли село почуло, що приїхав комуніст проводити хлібозаготівлю, починають в тривозі рухатися хатки. Таким чином в прикладі 7 показано, як змазувалася роль комсомолу на селі, виходило, що село живе по-старому, по-дореволюційному, а в прикладі 6 видно, що картини нашого села 1930 року з його жорстокою класовою боротьбою показано не було.

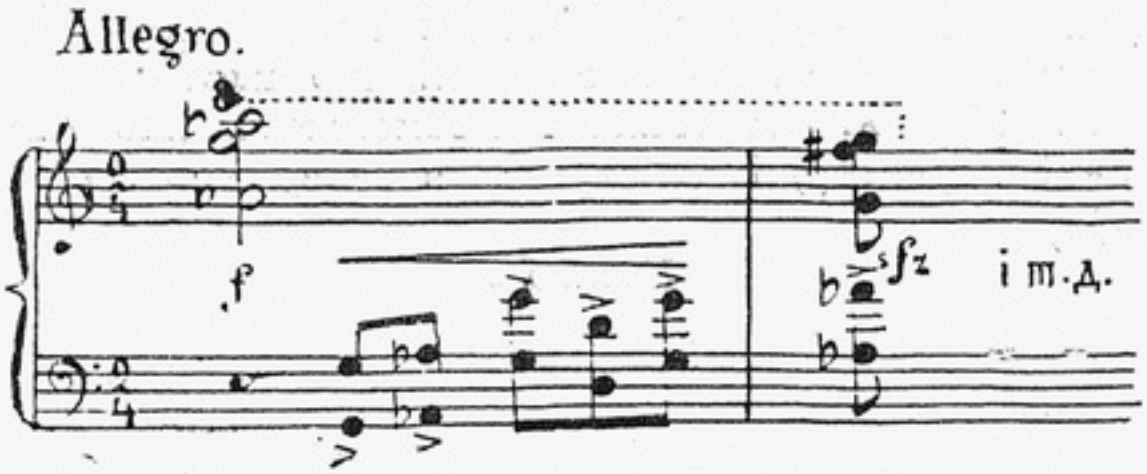
Третя картина, коли робітник Дудар їде на село, щоб провести хлібозаготівлі — важливу політично-господарську кампанію — цей момент в музиці ілюструється шумом поїзда (приклад 8); і, нарешті, фінал третьої картини, коли незаможник Малоштан їде на візках навипередки з кумом Чирвою — був побудований на темі пісні „Як був я багат і як став прибіднять". Ясна річ, що це куркульська пісня (приклад 9).

Приклад 5

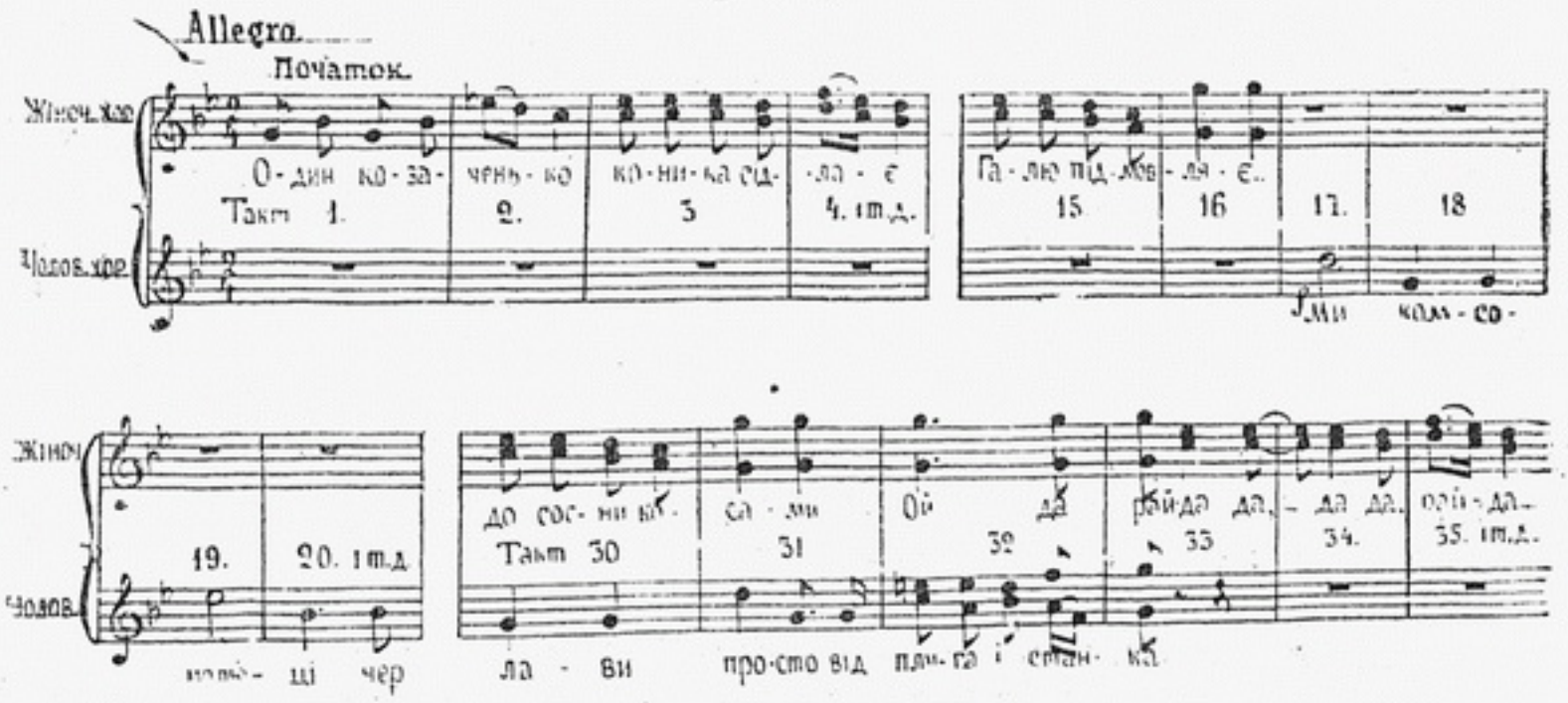


Як була зроблена картина четверта — засідання в сільраді, де виступає голова комнезаму, організатор партійної роботи на селі? Оформлена музично ця картина прелюдією (приклад 10). Текст і музика зокрема не могли б зустріти заперечень. Але текст був розподілений так, що після кожної музичної фрази ішло одне слово: голова говорить — „лише збільшено" — далі іде музична фраза, потім він продовжує — „так", — знову музична фраза, потім — „і в ніякому разі" — знову музична фраза і т. д. Текст не доходив до глядача саме через те, що кожне слово перебивалося музичною фразою.

Приклад 6



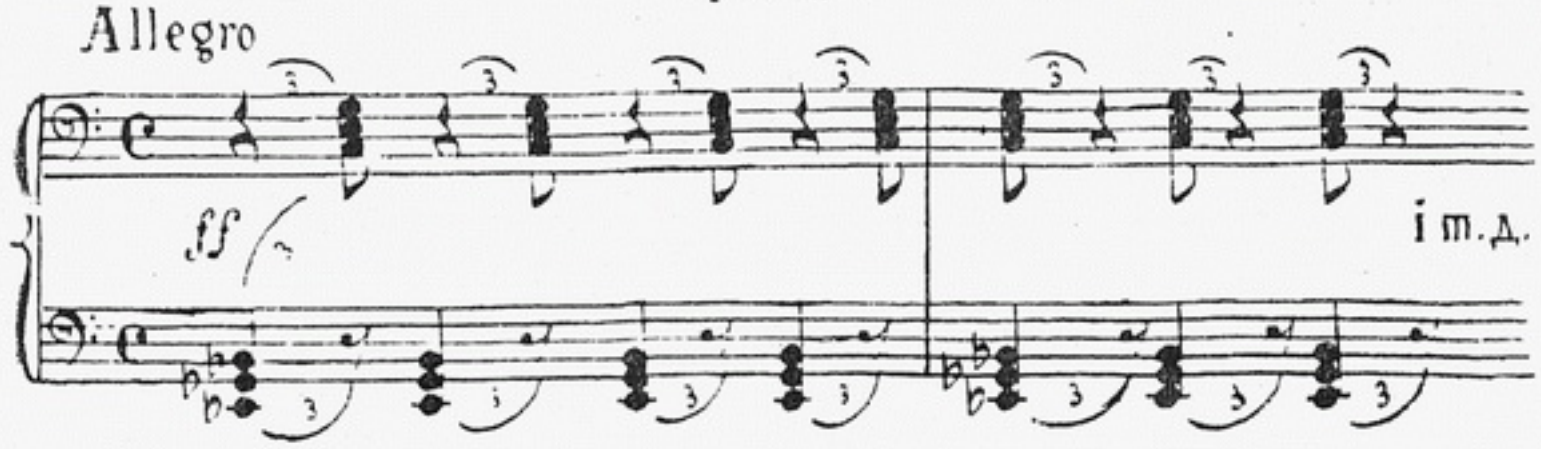
Приклад 7



В п'ятій картині Чирва говорить „Хто не помилявся, я, Чирва Козир". Тут була зроблена спеціальна арія, яка надавала виступові Чирви елементів героїки (приклад 11).

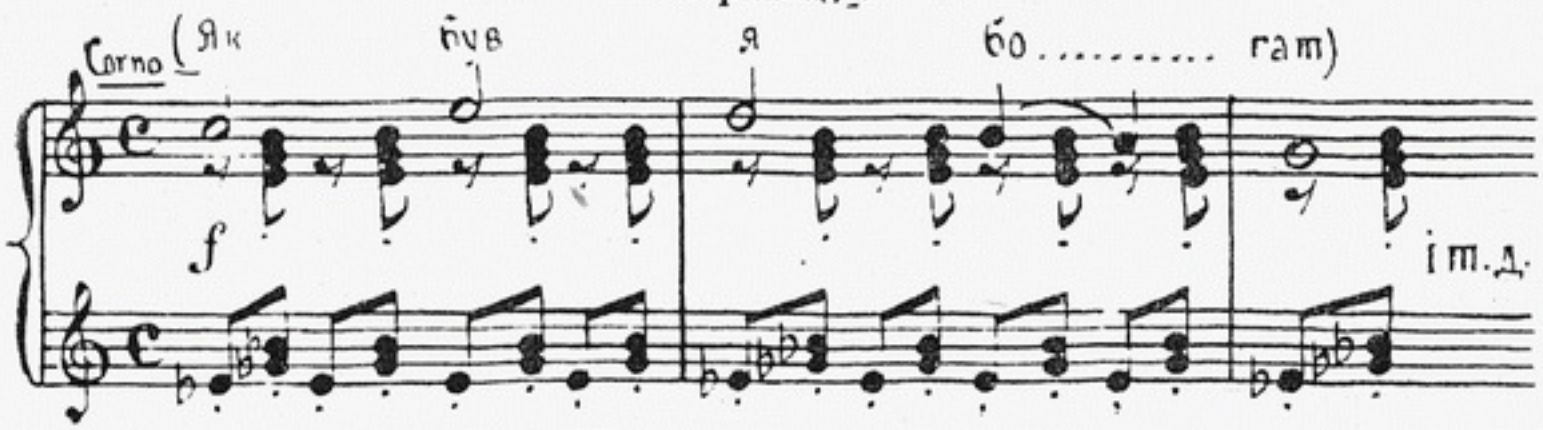
Шоста картина (кульмінаційний момент у п'єсі), де стали до бою дві сили — незаможники і куркулі. До цієї картини було написано спеціальне музичне інтермецо, і на це інтермецо я дістав

Приклад 8

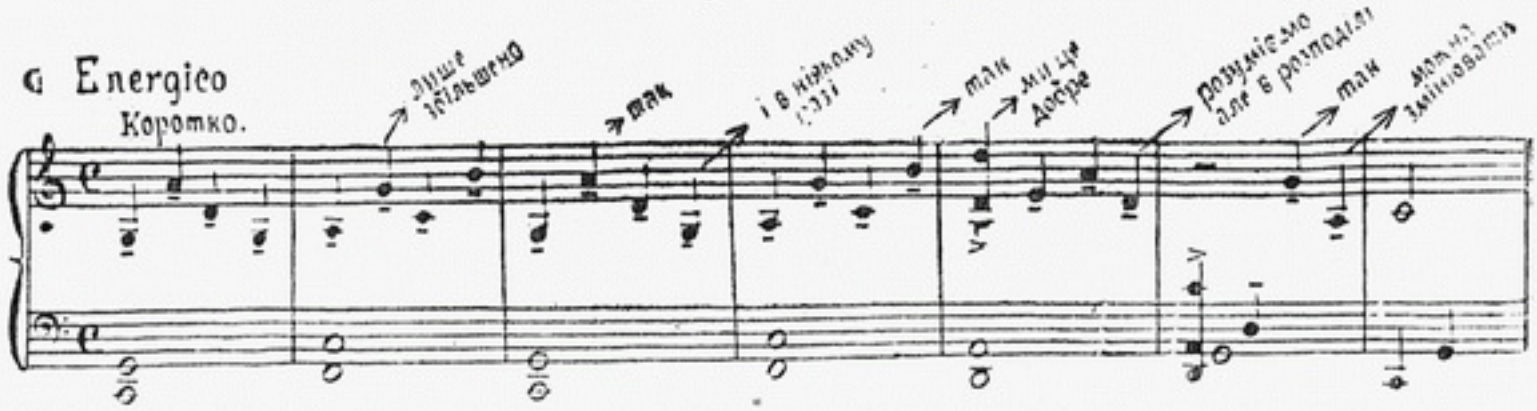


завдання дати *картину спокійної природи* (птахи, тиша, тема боротьби лише поступово розвивається) (приклад 12). Тепер далі. Для всієї цієї картини мені було дано такий образ — *бурхливе море*; значить, не характеристика окремих класових сил, персонажів, а бурхливе море, як образ, що об'єднував усю цю картину чисто емоційним офарбленням.

Приклад 9



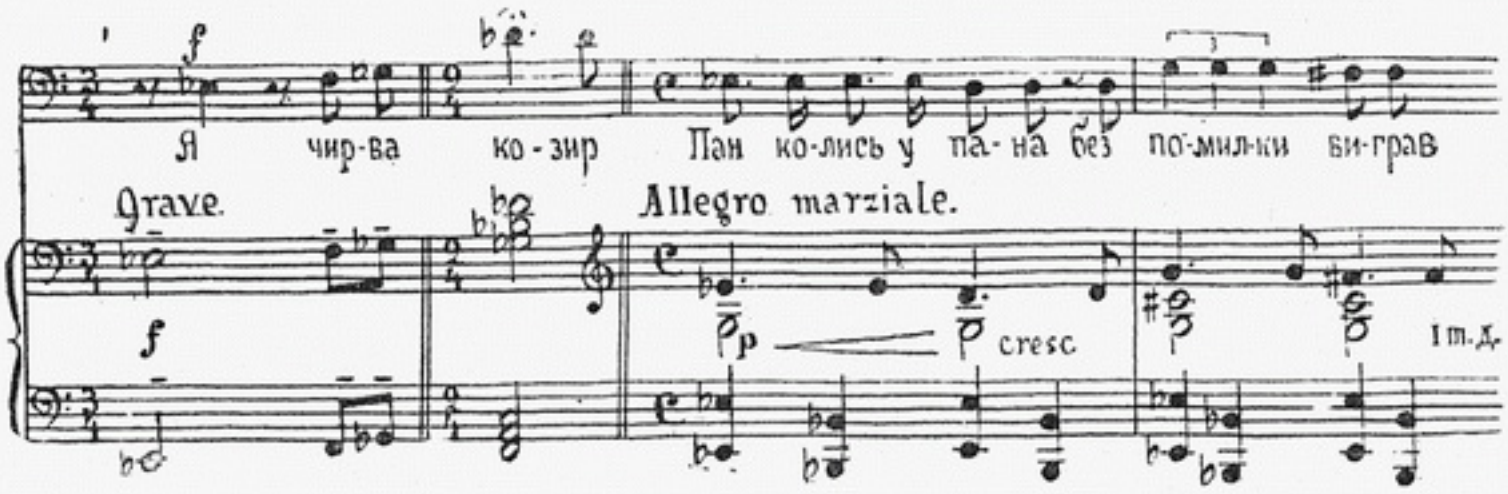
Приклад 10



Виступи куркулів підкреслювалися емоційно насиченою музикою, а під час виступів робітника Дудуря музику знімалося. Кульмінаційний момент цієї картини — відповідь Дудуря Малоштану — проходила на паузі оркестру.

Далі в картині є репліка незаможниці „революція виграє". Мені здавалося, що треба це дати на великому пафосі, а Курбас настоював, щоб дати піаніссімо (приклад 13). Нарешті, в сьомій і восьмій картинах момент ідеологічного перелому Малоштана, основний момент (коли він узнає, що Чирва ворог), супроводжується народною піснею, яку тихо співають (приклад 14).

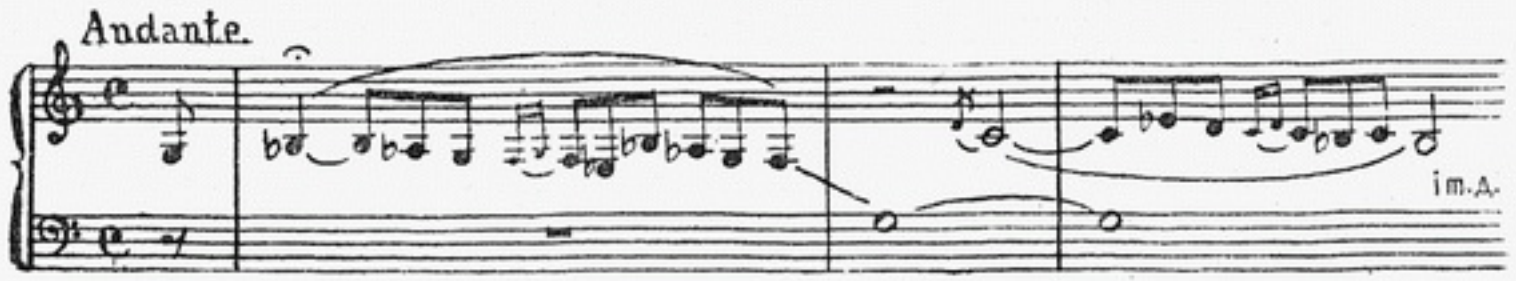
Приклад 11



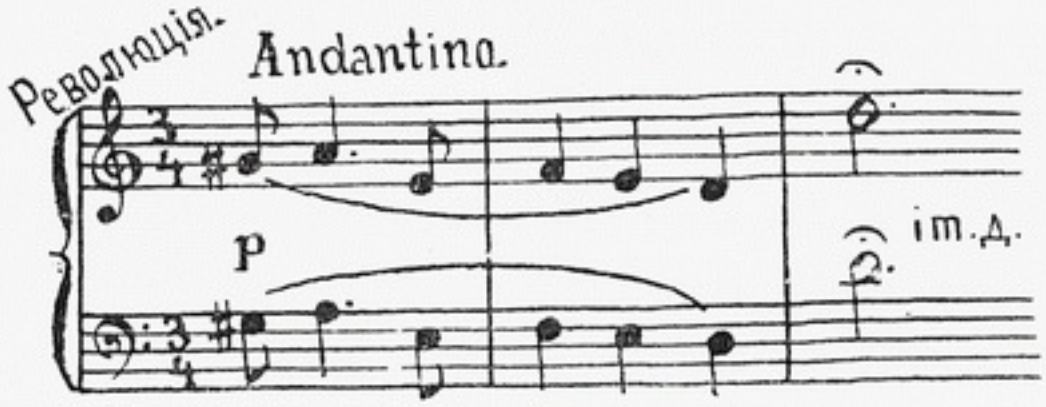
В кадрі дев'ятої картини, де Чирву розкрито як класового ворога, Курбас показує кіно-фільм, де хтось обкрадає людей, — фільм, де немає навіть натяку на те, хто в кого краде (показано лише руки). От як Курбас показував викриття класового ворога!

Коли за розвитком дії вже була знайдена пшениця, — в невеликому музичному інтермецо треба було показати стиглу пшеницю, що колоситься, хоча цілком ясно, що сенс цієї сцени не

Приклад 12



Приклад 13

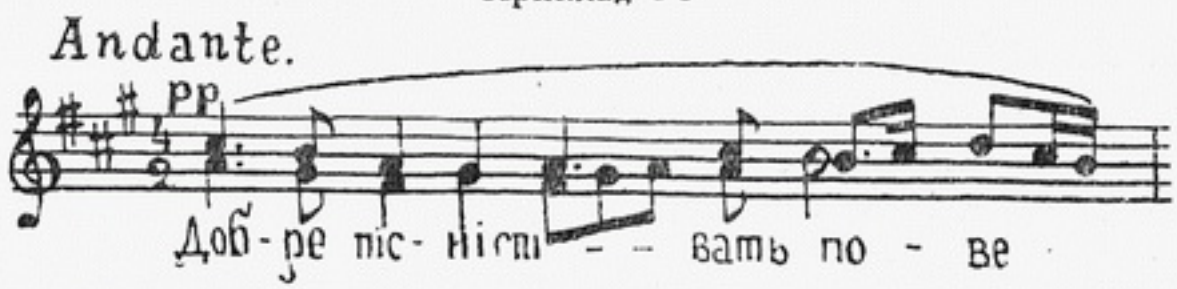


в натуралістичному показі, пшениці, а в тому, що викрито класового ворога, і це треба було підкреслити (приклад 15).

В наступній картині Чирва наче в стані афекту, ніби втративши розум, стріляє в Дудуря. Отже, за Курбасом, він стріляє не в силу класової зненависті, а в стані афекту.

І, зрештою, останній момент, коли робітники повертаються, виконавши хлібозаготівлі, за кулісами хор співає (Курбас це сам зробив),—„слава", спів, що нагадує (коли хто це слухав) стогін катуваних.

Приклад 14



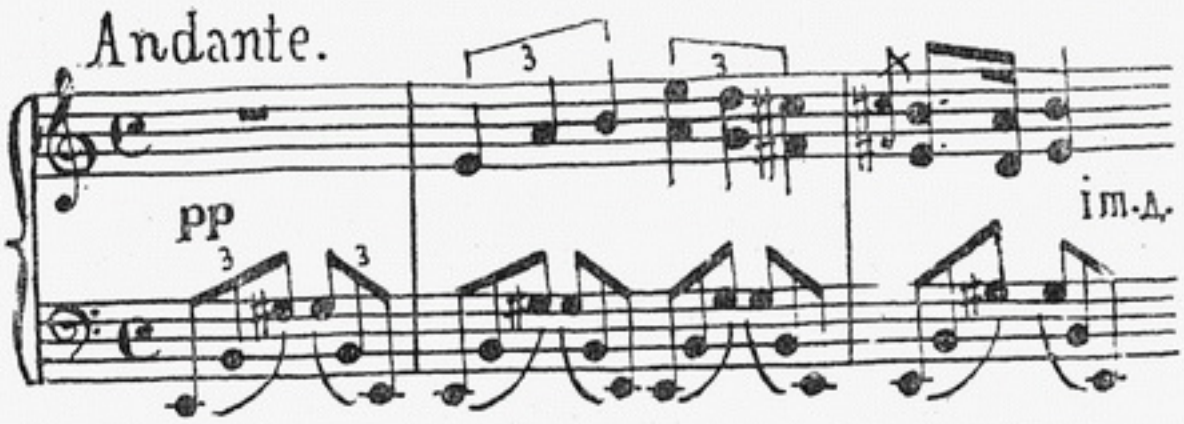
Таким чином, на прикладі цієї п'єси, ми вже бачимо, як з позицій саме класового ворога Курбас розкривав образи п'єси, як викривляв нашу радянську дійсність.

І цілком правильна, цілком справедлива і своєчасна була постанова НКО про зняття Курбаса з театру „Березіль".

Яка була моя робота в цій галузі?

Треба рішучо й одверто заявити, що музикою, яку я писав за завданням Курбаса, я грав на руку класовому ворогові. Класовий ворог, яким був Курбас, використав мене в своїх інтересах, тепер це цілком ясно.

Приклад 15



Я занадто довіряв Курбасові, не думаючи про те, що саме він пропонував робити, і, таким чином, ми, робітники „Березоля“, допомагали йому просувати буржуазно-ідеалістичні і націоналістичні ідеї, ми не розуміли, що в його руках сцена радянського театру була „рупором“ чужої ідеології. Курбус це використав. В цьому моя і моїх товаришів по роботі велика помилка, яку я сподіваюсь виправити, переглянувши критично всі свої роботи в „Березолі“ та подальшою активною творчою роботою.

Я хотів коротко зупинитися на моїй роботі над „Загибеллю ескадри“, як на роботі, що є переламною для театру „Березіль“ і для мене в тому числі. Яка атмосфера створилася в театрі після того, як було знято Курбаса? Створилася інша, свіжа, радісна, радянська атмосфера. Появилися нові методи роботи. Раніш усі творчі питання розв'язував *сам* Курбас у себе в кабінеті. Тепер висунуто методи колективної проробки: ми обговорюємо музику в трикутнику (дирекція, парторганізація, художній керівник), обговорюємо на зібранні трупи, і за такою допомогою композиторові легше працювати, легше знайти правильне розв'язання серйозних завдань, що поставлено перед нами.

Глядач гаряче приймає „Загибель ескадри“. Поновлений „Березіль“ завойовує любов глядача. „Загибель ескадри“ є безумовно переламний етап в перебудові „Березоля“. *П. П. Постишев* говорить про неї — „В галузі театру одним із наших найсерйозніших заходів було зняття з театру „Березіль“ його керівника Курбаса — цього „злого генія“ „Березоля“, що завів театр у політичний та художній тупік. Ми дали туди освіжене керівництво і, судячи з перебігу підготування п'єси „Загибель ескадри“, театр після зміни старого керівництва ніби серйозно стає на шлях перебудування і включення своєї роботи в загальний потяг боротьби робітничих і колгоспних мас України за радянську культуру“.

Поновлений Березіль зустрічає велику увагу та підтрим з боку партії й пролетарської громадськості. Зараз в „Березолі“ хороше й радісно працювати. В п'єсі „Загибель ескадри“ та в поставі „Бастилія божої матері“ перед всіма робітниками театру, в тому числі й перед композитором, постало питання про застосування методу соціалістичного реалізму, як єдиного методу, що правдиво відображає нашу радянську дійсність.

Радянська Україна зараз на могучому підйомі. Величезні успіхи на фронті будування соціалізму, нечуваний розквіт української радянської культури закликає всіх нас, ввесь музичний фронт, керуючись рішеннями партії, іти нога в ногу з нашою великою епохою, з честю виконуючи відповідальні завдання, що покладені на нас, і, розтрощивши всі прояви націоналізму на музичному фронті, гаряче битися за соціалістичний реалізм, за мистецтво, національне формою і пролетарське, соціалістичне змістом.

До питання про пальцеву техніку піаністів

(Порядком дискусії)

Проф. В. Г. ІВАНОВСЬКИЙ

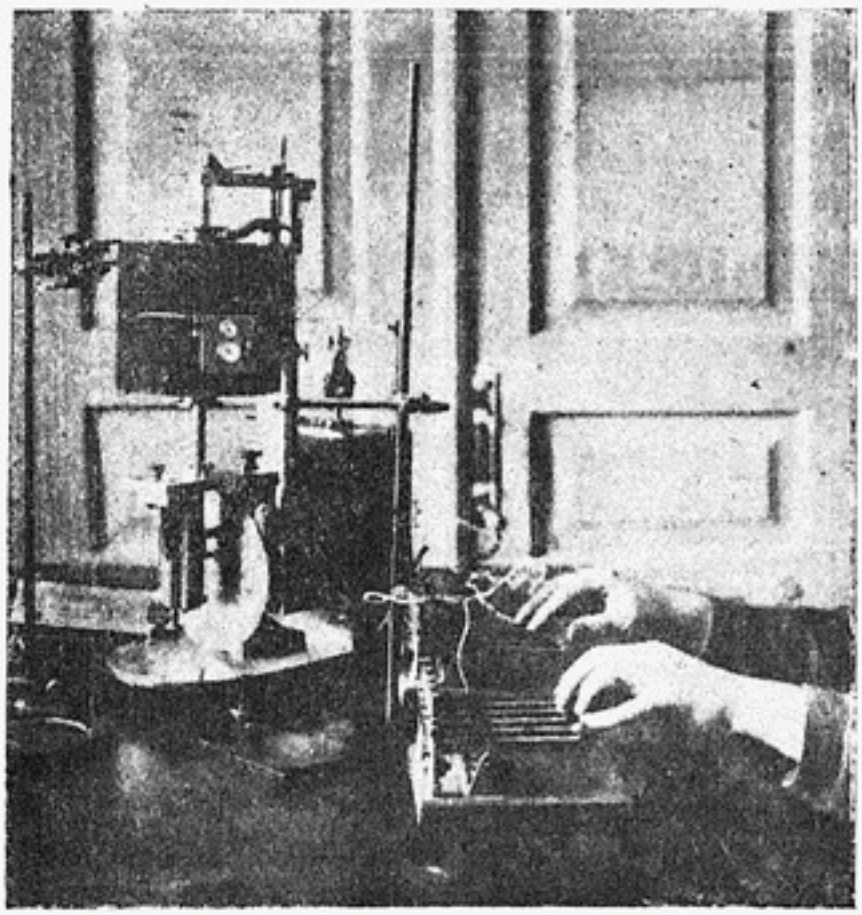
Член фортепіанної секції науково-дослідної кафедри при музтеа інституті ім. Лисенка в Києві.

Питання про пальцеву техніку піаністів, про її межі, ступінь того, наскільки вроджена та чи інша рухливість верхніх кінцівок, а зокрема пальців, ступінь такої рухливості в людей різних професій, що вчаться грати на фортепіано, різниця між середньою нормальною рухливістю пальців не в піаністів та піаністичною рухливістю — все це надзвичайно важливі питання для наукової теорії піанізму. Тому поставу та лабораторно-апаратурне вивчення цих питань слід вважати за дуже цікаві, і їх мета — прояснити хоч трохи низку ще досі темних питань фортепіанної методики. Зокрема питання, що ми його тут повинні поставити та на яке повинні дати відповідь, можна формулювати так: чи в складному та важкому процесі навчання гри на фортепіано ми розвиваємо, (а коли розвиваємо, то якою мірою) швидкість руху пальців наших учнів. При негативній відповіді на це питання, зрозуміла річ, ми повинні будемо розв'язати і друге: в чому ж труднощі опанування техніки рухів на клавіатурі та чим ми повинні замінити (якими вправами) сьогодні ще рекомендовані, але вже визнані за зайві й непотрібні пальцеві вправи, що на їх учні витрачають багато часу і сил.

Ці питання виключної ваги, а тому треба вітати їх вчасну поставу та початок серйозно-наукового їх опрацювання з боку т. Шевченка С. у м. Харкові, що поділився наслідками своєї роботи на сторінках журналу „Радянська музика" (1933 р. № 2/3). Ті самі питання не могли не хвилювати передових фортепіанних педагогів Інституту ім. Лисенка в м. Києві. Поділитися результатами наших дослідів, я теж вважаю за свій обов'язок.

В наслідок дворічного лабораторного вивчення питання про рухливість пальців, ми дійшли до тих самих висновків, що й т. Шевченко, а саме: люди вже від природи мають рухливість пальців цілком достатню для художніх вимог піанізму. Значить, вирішили ми, труднощі технічних рухів піаніста лежать не стільки в плавності пальцевого руху, як у чомусь іншому. Шукати те, щось „інше" ми взялися так:

I. Ми вирішили порівнювати в кожного досліджуваного нами індивіда найбільшу швидкість руху кожного з пальців правої й лівої руки на так званому „ізольованому" ударі (коли всіма віль-



ними пальцями тієї самої руки натискані сусідні й дальші клавіші) і на „вільному“ ударі (з вільним використанням передплеччя).

2. Водночас із темпом рухів ми вивчали і ритм цього руху.

3. Ми вважали за конче потрібне виробити низку тестів на різні види координування рухів однієї і тієї самої та різних рук і запропонувати їх як піаністам, так і непіаністам різного віку та різних професій.

4. Спеціально для піаністів ми виробили низку особливо важких до координування руху тестів, що їх для порівнання пропонували як особливо технічно обдарованим студентам Інституту, так і тим, що їм техніка „вдавалася“ погано, не зважаючи на сумлінну роботу цих студентів. Для цієї мети насамперед ми так само користувались кімографом та електромагнітними стрілками, що відзначали на закопченому папері барабана кожне опускання пальців досліджуваного. Ми приєднали ще до цього годинник системи Жаке, що водночас відзначав нам на тому самому барабані, залежно від потреби, то кожну секунду, то кожну 1/5 секунди. Таким чином ми мали змогу вивчати не лише швидкість руху пальця протягом 1-2 секунди, але й середню, наприклад, швидкість протягом довільного відтинку часу: 10 — 15 — 20 секунд тощо.

Клавішами для дослідів були як звичайні телеграфні клавіші-замикачі струму, так і (після цілої низки дослідів) спеціально для цього пристосованої клавіатури.

І замикачі, і клавіші німої клавіатури працювали при мінімальному натиску пальця. На вищеподаному фотографічному знімку ми бачимо вже описану нами апаратуру і руки робітниці-шкіряниці на замикачах, що готова на команду почати працювати тим чи іншим пальцем (завдання заздалегідь учневі добре розтлумачено).

Нижче наводимо (стор. 57) запис швидкості руху 2-го пальця лівої руки. Верхній рядок — вільний рух 2-го пальця, середній — ізольований рух того самого пальця. Третій рядок — означає відзначені секунди.

Порівнюючи всі три рядки, ми бачимо, що вільні рухи певніші і, головно, ритмічніші від ізольованого. Спазматичність руху, відзначена на 2-му з цих рядків, характерна для ізольованого руху більшості піаністів і для всіх непіаністів.

Цікаво відзначити, що з перенесенням дослідів з телеграфних замикачів на клавіатуру, у непіаністів наслідки виходили ті самі, а в більшості піаністів помічалося підвищення рухливості на 8—12%.

Вираховування пересічних величин робилося з точністю до $^1/_{10}$ секунди.

Наводимо пересічні цифри для різних пальців правої і лівої руки у студентів Інституту ім. Лисенка (останніх курсів).

Максимальна рухливість

	Ліва рука		Права рука	
	Вільний удар	Ізольов. удар	Вільний удар	Ізольов. удар
1-й палець	7,2	6,5	7,7	6,8
2-й „	7,4	6,8	7,9	7,2
3-й „	7,1	6,3	7,5	6,8
4-й „	6,9	5,3	7,1	5,6
5-й „	7,1	5,7	7,3	6,3

Пересічна рухливість окремих пальців не в піаністів на вільному ударі дорівнює 4-5, а на ізольованому 3-4. Ліва рука приблизно на 20% відстає від правої, хоч з окремих осіб непіаністів ліва рука своєю рухливістю навіть перевершує праву. У піаністів, навпаки, як і в тих, що вчаться так і в тих, що закінчили свою науку, в усіх 180 проведених дослідах права рука завжди відзначалась більшою рухливістю, ніж ліва. Цілком приєднуючись до інших висновків, одержаних т. Шевченком, ми, проте, не можемо погодитися з тим, що „професійне тренування не впливає на кількісне збільшення природної рухливості пальців". Це збільшення при вільному ударі у піаністів для правої руки пересічно визначається числом 7,5, а для лівої 7,1, за одну секунду. Для непіаністів ми одержали в наслідок дослідів, для осіб розумової праці 5,3 і 4,6, а для осіб фізичної праці—4,8 і 4,4. Треба пам'ятати, що все це числа максимальної швидкості пальцевих рухів. Проте, з окремих віртуозів ми мали ще вищі показники, так, наприклад, у піаністки С. рухливість на вільному ударі доходила до 8,1, а в лауреата міжнародного конкурсу піаністів Л.—навіть, 8,2. Але ж і при різниці професійно-піаністичної плавної рухливості пальців з такою самою плавною рухливістю у непіаністів, основний висновок т. Шевченка про те, що вроджена швидкість у людей є базою для того, щоб опунувати техніку гри на ф.-п., залишається в силі.

Звідси ж знову виникає таке питання: коли не в рухливості пальців, то в чому ж труднощі опанування техніки рухів на клавіатурі.

Порівнання ізольованих рухів з вільними показало нам, що при ізольованих (наскільки це можливо) рухах псується ритм рухів

і наступає швидка втома. Піаністи всі вміють робити ізольовані пальцеві удари, серед непіаністів, особам фізичної праці особливо важко вдається ця робота, вони часто зовсім не можуть відділити рух 4 пальця від 5, а особливо на лівій руці. Особи професій розумової праці роблять це легше, хоч всетаки робота розрізнення рухів (відрізнення руху одного пальця від рухів решти) дається їм надзвичайно трудно.

Здавалося, що можна зробити висновок такий приємний для захисників так званої „пальцевої" гри на фортепіано, а саме: пальцева техніка полягає на ізольованих пальцевих ударах. Тоді треба було б знов визнати за потрібне цілими годинами стукати окремо кожним пальцем, гімнастику Джаксона і знову посадити учнів на цілі роки за Ганон, як це робили багато старих професорів фортепіана.

Але порівнання на ізольованих рухах тих піаністів, яким техніка давалась порівняно легко, з тими, що в наслідок багатогодинної сумлінної роботи були в техніці „неудачниками", дало несподівану, але яскраву картину. Техніки-щасливці на вільному ударі легко побивали неудачників, а на ізольованих, навпаки, — другі виходили проти перших наче якимись віртуозами.

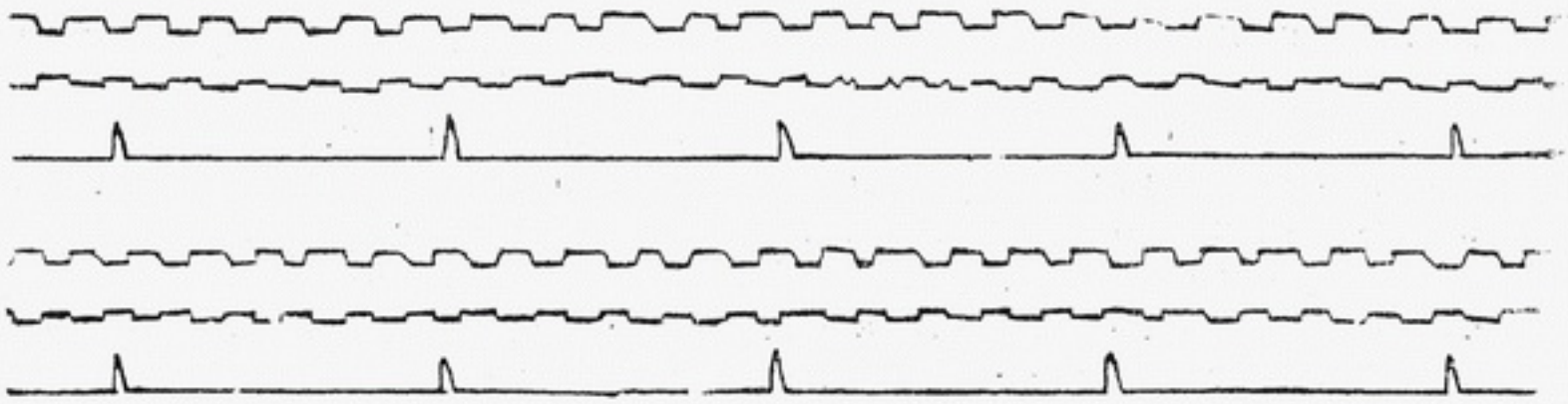
Ось приклад такого порівнання:

Піаністка Р. 20 років					Піаністка Х. 24 років			
Вчиться всього 10 років. Визначна техніка. Прекрасний звук. Професор скаржиться, що могла б працювати більше.					Всього вчиться 14 років. Техніка середня. Звук суховатий. Старанність і працездатність надзвичайна.			
	Ліва рука		Права рука		Ліва рука		Права рука	
	Вільний удар	Ізольов. удар	Вільний удар	Ізольов. удар	Вільний удар	Ізольов. удар	Вільний удар	Ізольов. удар
1 палець . . .	7,4	6,6	7,9	7,6	6,9	6,9	6,9	6,7
2 „ . . .	7,5	6,6	8,0	7,2	6,9	6,8	6,6	7,1
3 „ . . .	7,3	6,5	7,7	7,2	6,8	6,9	6,8	6,9
4 „ . . .	7,0	6,1	7,2	6,2	6,8	7,1	6,8	6,9
5 „ . . .	7,1	6,3	7,5	6,5	6,9	6,9	6,9	6,8

Беручи пересічне число для пальцевого руху кожної з цих піаністок, в відношенні до 1 сек. часу, маємо:

	У технічно-розвиненої	У технічно-відсталої
Ліва рука: вільний удар	7,3	6,9
ізольований удар	6,4	6,9
Права рука: вільний удар	7,7	6,8
ізольований удар	6,9	7,0

Обидві піаністки були на останньому курсі інституту. З вищенаведеної таблиці (в нашому розпорядженні є їх 34) видно, що технічно-відсталий піаніст може на ізольованому ударі навіть перейти того, хто технічно більше за нього пішов вперед.



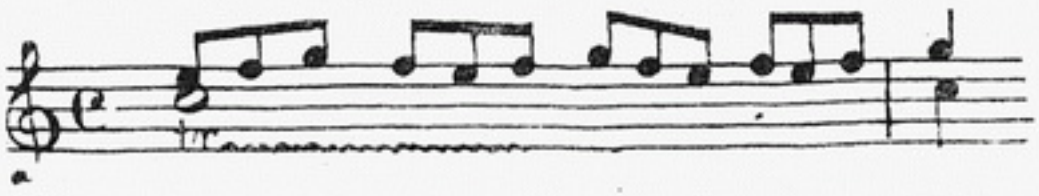
Запис швидкості руху 2-го пальця лівої руки.

З цього в свою чергу виходить, що вправа на розрізнення руху (ізольований рух) до певної міри потрібна (бо піаністи всі володіють цим ізольованим рухом, а з непіаністів лише деякі), але очевидно як засіб для чогось іншого.

Тут ми підходимо до самої суті рухів піаніста: до складних координацій рухів.

Порівнюючи тут непіаністів з піаністами, а цих останніх на різних етапах їх технічних досягнень, ми маємо ясну картину того, як мало (30 — 40%) виростає пальцева рухливість (рухливість кожного пальця зокрема), як порівняно ще легко набувається момент розрізнення рухів окремих пальців (ізольовані рухи) та як поволі й з якими труднощами відбувається засвоєння складних координацій пальцевих рухів.

Розмір статті не дозволяє нам навести всі докази нашої тези, ні торкнутись інших, не менш важливих для піанізму проблем (Досл. кафедра нашого Інституту в Києві зробить це в спеціальній праці), але не можу не згадати тут про те, що з числа вироблених нами тестів, такий, напр. пропонувалося лише віртуозам:



і більшість виконувала його задовільно, а нижчеподаний тест виконав лише один піаніст (Луфер); всі ж решта, кому запропоновано цей тест, причому давалося 2 хвилини на обдумування, не торкаючись при цьому клавішів, з своїм завданням не справлялись:

ВИСНОВКИ

1. Основою фортепіанної техніки є вільні рухи. Ізольовані слід вивчати в невеликій дозі, як засіб переходу від розрізнення рухів до їх координацій.

2. Ізольовані рухи почасти псують ритм руху. А тому вправи цього гатунку треба робити в дуже повільних темпах.

3. Труднощі опанування рухів на клавіатурі полягають головно в координуванні однієї руки з другою та одних пальців з другими.

Увагу під час розвивання техніки руху слід скеровувати саме на цю сторону — на опанування різних складних комбінацій рухів.

4. Робота цього порядку є насамперед розумова робота, а мускульне пристосування — це другорядний момент.

5. З ускладненням координаційних рухів спадає їх темп. Шлях збереження темпу чимраз складніших координацій при збереженні чіткості ритму і є шлях розвитку рухової техніки піаніста.

Додаємо, що ніяк не можна відривати всі ці вправи від звукового мережива, а так само і мети їх (рухів) художнього призначення, звуковий образ (мета) повинен стояти попереду технічного оформлення, звуковий образ повинен зародитися в уяві раніше від шукання технічних засобів. Справою педагога є підшукувати такий, зрозумілий для музичного рівня учня репертуар, на якому учень міг би розвивати техніку звуку, техніку педалізації і — найважчу з усіх видів ф.-п. техніки — техніку пальцевих координованих рухів, виходячи від простіших координацій до складніших і при цьому: 1) від повільніших темпів до швидших, а рівно ж 2) від чіткіших (а звідси й легших) ритмів до художнього rubato.

На ріст здібностей до координування рухів та на вміння художньо цим користуватись в потрібних темпах і ритмах повинен звертати увагу ф.-п. педагог, що працює над тим, щоб виховати віртуоза.

ОГЛЯД МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІ КОЛЕКТИВИ

Перша молдавська хорова капела

Молдавська капела почала своє існування 1931 року з хорової студії за художнім керівництвом К. К. Пігрова. Для підвищення загально-культурного та музичного рівня НКО Молдавії 1932 р. надіслав хорстудію до Одеського музтеатр інституту. На початку 1933 р. хорстудія повернулася до м. Тирасполя як професійна одиниця. У травні 1933 р. уряд Молдавії назав хорстудії ім'я „Першої державної хорової капели."

Капела складається виключно з колгоспчиків. За період навчання хорова студія обслуговувала трудящих Молдавії та м. Одеси на фабриках, заводах, робітничих клубах, курортах, будинках учених, в частинах Червоної армії. В Харкові вона співала на пленумі ВУЦВК'у. В листопаді 1932 р. дістала першу премію на обласній Олімпіаді м. Одеси, а в серпні 1933 р. брала участь у Всесоюзній Олімпіаді, де також дістала премію.

Капела обслуговувала в Молдавії весняну засівну та збиральну кампанії, організовуючи червоні валки з хлібом, мобілізовуючи маси на краще виконання обов'язків перед державою, допомагаючи самодіяльним гурткам. Від політвідділів та правлінь колгоспів капела має багато характеристик, які свідчать, що вона в честю виконала свої обов'язки, як художній агітатор за соцбудівництво.

В репертуарі капели—твори радянських композиторів: Тіца, Мейтуса, Данькевича, Толстякова, Давиденка, Ковеля, Вілінського, Смекаліна, Батюка; пролетарських західно-европейських композиторів, як Ейслер, Бела-Рейніц, Дегейтер; молдавські, українські, російські народні пісні й класичні твори таких композиторів, як Степовий, Римський-Корсаков, Чайковський, Шуберт, Гайдн, Шуман.

Художні обробки молдавської пісні капела має від композиторів Вілінського, Орфеєва, Смекаліна, Гурова.

Крівництво капели має на увазі звернутися з замовленнями ще до інших композиторів—Ревуцького, Драненка, Нікольського Іпполітова-Іванова.

К. Пігров

Перша молдавська хорова капела (керівник К. Пігров)

Премійована робітнича капела

9 років тому на київському заводі „Більшовик“ утворився робітничий хоровий гурток. Поволі розширяючись і збагачуючи свій репертуар, гурток, за художнім керівництвом червоного партизана тов. В. М. Минька, що закінчив київський музично-театральний інститут ім. Лисенка почав виростати на поважний мистецький ансамбль. Своєю виконавчою роботою, своїми виступами по цехах заводу гурток швидко здобув популярності й незабаром вийшов за межі заводу „Більшовик“, почавши давати концерти по різних підприємствах і клубах Києва. Гурток виріс на хорову кваліфіковану капелу.

Виступи у Києві, а потім на всесоюзній олімпіаді самодіяльного мистецтва висунули цю капелу в лави найпередовіших робітничих самодіяльних колективів. На всесоюзній олімпіаді капела здобула перше місце серед самодіяльних хорів України й друге — Союзу.

З кого ця зразкова капела складається, як працює?

На 90% складається вона з робітників заводу „Більшовик“, а на 10% з їхніх утриманців. Роботу в капелі робітники сполучають з ударною боротьбою за виконання промфінплану заводу „Більшовик“, непосередньо в цеху, за верстатом. Багато з них — ударники на виробництві-виробничий стаж декого вимірюється десятками років. Тов. Целік, приміром найактивніший учасник капели — має 42 роки виробничого стажу.

Жюрі всесоюзної олімпіади у своїй оцінці відзначило високий мистецький рівень капели.

„Виконання показує добру звучність, прекрасне тренування й порядний лад. У виконанні відчувається свідомий підхід до змісту творів, добра динамічність, що запалює аудиторію“.

На олімпіаді капела дістала почесну премію—путьовку по Радянському Союзу.

Порядком реалізації цієї путковки капела була у Харкові.

Капела побувала вже на Північному Кавказі й Донбасі.

У Ростові капела дала концерти на ряді підприємств. Як відзначає культсектор північно кавказької крайпрофради, капела виявила виключну активність, обслуживши понад 4000 пролетарів Ростова. Радіо-концерт капели транслювали на увесь Північний Кавказ і частково на Закавказзя (через радіостанції Баку й Тифліса).

Добру оцінку роботі капели дають і організації Донбасу (Сталіно, Горлівка), де капела дала концерти по заводах і шахтах.

„Зразкова робота капели викликала серед робітників сталінського металургійного заводу рух до організації таких самих самодіяльних хорів по цехах“,— пише завком сталінського заводу.

У репертуарі капели — революційні твори сучасних композиторів, українські, російські й білоруські народні пісні, примітиви й класичні твори таких композиторів, як Лисенко, Танеєв, Римський-Корсаков, Мусоргський, Гендель, Вагнер, Гайдн, Россіні, Бетховен (зокрема фінал 9 симфонії його).

У Харкові капела дала ряд виступів по заводах, клубах і на радіостанції.

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ

Демнострація молодих сил

9 симфонічний концерт Укрфілу

Симфонічні концерти Укрфілу цього сезону відрізняються від концертів попередніх сезонів і плановістю (цикли Чайковського, німецьких класиків), і високим рівнем виконання (мистецьке зростання колективу симфонічного оркестру, керованого Германом Адлером). Та треба сказати, що творам радянських композиторів досі мало приділялося місця в програмах концертів (виконано було лише один твір, — „Свято мас“ харківського композитора Рибальченка).

Звітний концерт значною мірою поповняє прогалину і в цьому його велике художньо-громадське значення. Першим номером програми виконано „Симфонію № 1“ молодого харківського композитора Володимира Нахабіна (учня проф. С. Богатирьова), що її автор написав, як творчий рапорт до XV-ліття Жовтня. Композитор Нахабін — автор музичних оформлень ряду постав Червонозаводського театру, ряд солоспівів — певний час перебував у полоні формалістичних тен-

денцій індивідуалістичної лірики. „Симфонія № 1“ перейнята бадьорим настроєм, виразним мелосом, має чітку архітектоніку, добре інструментована і свідчить про певну технічну озброєність автора, — це її плюси. Але неподолані впливи Глазунова і почасти Чайковського, відсутність виразного ідейного змісту (в найширшому розумінні цього слова: єдність цілеспрямовання цілого твору, єдність стилю тощо) є ті мінуси, які примушують розглядати симфонію В. Нахабіна не як вивершений етап в його творчості, а як лише перші кроки цього етапу. А втім — це є дуже втішне явище, що свідчить про великі творчі зрушення серед нашого композиторського молодняка після ухвали ЦК ВКП б) (квітень 1932).

Другим капітальним твором програми була Шопеніана московського радянського композитора *Рогаль - Левицького*. Цей твір являє собою творчий переклад для симфонічного оркестру ряду фортепіанних творів Шопена (полонез, мазурка, етюди тощо), і вражає слухача блискучими пишними формами оркестрової звучності. Інструментовка Рогаль - Левицького — надзвичайно майстерна, але не в цьому лише цінність Шопеніани. Цінність її в тому, що автор інструментовки поставив завданням показати своє розуміння (розуміння радянського митця) Шопена. Він намагався (і не марно) розкрити в творах Шопена елементи героїчної патетики, революційного протесту, елементи, які класична традиція виконання старанно затушковувала, оповила серпанком салонної романтики, сентиментальності. Повторюємо, це авторові значною мірою вдалося, і в його викладі Шопен зазвучав по-іншому, я б сказав, по Вагнеровському!

Нарешті, третім цінним моментом у концерті був дебют молодого скрипача Адольфа Лещинського, який повернувся з Німеччини, де він за відрядженням НКО УСРР вчився у Флеша. Виступ Лещинського (концерт Глазунова) висуває його в ряди перших радянських скрипачів.

Якщо Ойстрах милує слухачів м'якістю, ліричністю, „жіночістю“ виконання, то Лещинський дає зразок мужності, вольовості трактовки музичних образів.

Добір програми свідчить про цінне ідейне спрямовання проф. Розенштейна, як організатора і керівника концерту, хоч рівень виконання творів не був на належній височині (деяка неритмічність у виконанні симфонії Нахабіна і спрощена подача Шопеніани).

П. Козицький

„Реквієм“ Верді

4 січня в театрі ім. Шевченка відбувся організований Столичною Філармонією концерт, на якому було виконано (латинською мовою) „Реквієм“ Верді. В концерті брали участь: Державна капела „Думка“ (за керівництвом заслуж. артиста Н. Городовенка), артисти столичної опери — Гужова, В. Попова, Кученко І., Частій та державний симфонічний оркестр Укрфілу. Диригував концертом Герман Адлер, що дав зразок високомистецької роботи, досконалого опрацьовання від найдрібніших деталів до вияву твору, як завершеної цілої концепції. Реквієм Верді являє для радянського слухача цінність історичного „человеческого документа“, що в глибокій мірі розкриває той глухий кут непереборених суперечностей, в якому борсається людина капіталістичного суспільства, звідси трагизм одчаю, трагізм безнадійної, доведеної до вищої міри напруження боротьби, шукання порятунку у світі створених цією людиною ілюзій, яким пройнятий цей твір. Адлер вірно розкрив цей бік ідейно-емоційного змісту Реквієму.

Реквієм Верді виконується на Україні за радянських часів вперше. Його виконання виявило високий мистецький рівень капели „Думка“, ансамбля артистів, воно показало зріст мистецької зрілості оркестру, воно дало змогу радянському слухачеві ознайомитися з одним з видатніших творів буржуазної класичної музики — і в цьому позитивне значення звітного концерту.

П. К.

ХРОНІКА

В оргбюрі СРМУ

Творчо-виробнича нарада Київського Оргбюра СРМУ, що відбулася 4-XI, розглянула і затвердила твори: Надененка Ф. дует і солоспів та два танки для фортепіана; Лапщинського — симфонічну поему на теми молдавських народних пісень та фортепіанну сонату.

7 нарада творчо-виробничої секції Орг-

бюра СРМУ відбулася 14 XI. Розглянено і затверджено твори: Коляди — „Танкова сюїта" (на 5 част.), "Соціальний портрет" (для симф. орк.), Лазаренка — „Пісня про геройського комбрига" (хор). Ескізи симфонічної сюїти Барабашова не затверджено через їх ідеологічну нечіткість і технічну недосконалість.

8 нарада творчо-виробничої секції Оргбюра, що відбулася 14-XII, розглянула і затвердила: ескізи симфонічної сюїти (1 част.) В. Борисова, ескізи симф. сюїти „Ударниця колгоспу" Таїси Шутенка.

9 нарада творчо-виробничої секції Оргбюра СРМУ, що відбулася 27-XII, розглянула і затвердила ескізи симф. поеми Ф. Богданова „Вихід є!", а також його солоспіви „Пісня про молодість".

8, 12 і 15 січня відбулися скликані, Оргбюром СРМУ і МК композиторів прилюдні збори композиторів, -музик, мумузичних теоретиків, педагогів і студентів муз. вишів, присвячені проробці резолюцій об'єднаного листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У.

По доповіді О. Білокопитова, на тему „Завдання музичного фронту УСРР в світлі постанов листопадового пленуму ЦК та ЦКК КП(б)У"—виступали тт. Арнаутов, Костенко В., Хоткевич, Мейтус, М. Міхайлов, Тіц, Сук, Гава, Ткаченко, Борисов, Ольховський, Дрімцов, Полфьоров, Зубравський, Берндт, Козицький, Альтшулер.

Перший концерт ініціативної групи по створенню виконавської секції при Оргбюрі СРМУ відбувся 17 грудня в будинку Літератури ім. Блакитного.

У вступному слові організатор групи— М. Консисторум поінформував про основні завдання групи: виконання творів радянських композиторів, а також сучасних европейських авторів, показ мистецтва молодих виконавських сил, праця над практичним розв'язанням проблеми радянського стилю виконання.

В концерті брали участь: Алий (скрипач), який виконав концерт Бруха, „Андалузку" і „Охоту" Саразате, Драбер (флейта), який виконав дві п'єси („Білка" і „Лебідь") Бюсера, концертино — Шамінад і сонатину Ярнаха; М. Консисторум (фортепіано), який виконав: прелюдія і фуга Бах-Бузоні, три п'єси („Казка, „Менует", „Примари") Прокоф'єва, „Середневічний замок", „Хор" з опери „Борис Годунов" — Мусоргського - Перельмана, англійську народну пісню Скота і баладу Дешевова.

Після концерту відбулося обговорення, в якому взяли участь тт. Меркулов (Мединститут), Рубан (ХМТІ), Консисторум, Злобинський, Славинська (проф.), Кліценко (співачка), Чубук-Олексієнко (співачка), Тіц (композитор) і Козицький.

Промовці відзначили велике значення нового починання, схвалювали основні принципи роботи майбутньої виконавської секції, зазначали хиби організації концерту (відсутність конферансу, випадковість у підборі програми) і поцінювали виконання артистів. Концерт, на думку виконавців, виявив різні стилеві напрями у виконанні: т. Драбер дав зразок досконалого з технічного боку виконання. Консисторум дав зразок свідомого, вдумливого намагання розкрити емоційно-ідеологічну суть творів, виявити і підкреслити їх основні образи, довести їх до слухача. Виконання Алого, при певній технічній досконалості не піднімалося на рівень зрілого артистичного розкриття виконаних творів, до того ж йому шкодив брак ансамблю (нерівна гра акомпаніатора).

Звітним концертом має розпочатися систематична концертно-показова робота ініціативної групи під керівництвом Оргбюра.

Перегляд опери П. Козицького „Невідомі солдати"

3 січня 1934 р. в будинку Літератури ім. Блакитного відбувся організований ред. „Комсомолець України", Вищим Репертуарним Комітетом НКО та Оргбюром СРМУ творчий перегляд окремих частин опери Козицького „Невідомі солдати" (текст Л. Первомайського, реж. обробка К. Кошевського). Було виконано: вступ до опери (М. Консисторум), хор „Невідомих солдат" з прологу (капела „Думка", біля рояля О. Скробанська), антракт і квартет з 2-ї картини (УКВА—в складі— А. Стуканівської, В. Римша, О. Ткаченка, А. Тимофеєва), антракт, арія Іди, монолог і сцена Жана, дует Іди і Жана з 5-ї карт. (арт. Т. Чубук-Олексієнко і М. Микиша, біля рояля Консисторум), вступ і танок матросів з 9-ї карт. (Консисторум), пісня матросів, („Думка"), арія Жана з 9-ї карт. (арт. І. Савин і „Думка"). Пояснення давали П. Козицький і К. Кошевський.

Після прослухання відбулося обговорення, в якому взяли участь: диригенти— Іориш, Моргулян, Розенштейн, композит. Файнтух, голова ВУК'у Робмис — Загорський, Чубук-Олексієнко, Л. Первомайський, К. Кошевський. О. Білокопитов,

автор музики і Д. Грудина. Промовці дали в цілому позитивну оцінку виконаним частинам з опери, висловивши побажання про включення опери в репертуар столичного оперного театру. Докладну рецензію перегляду умістив „Комсомолець України“ в числі від 9 січня ц. р.

Робота Укрфілу

1933 року Державна Українська Філармонія і її обласні філії взяли велику участь в обслуговуванні весняної, посівної, збиральної, осінньої засівної та ін. сільськогосподарських кампаній.

За 1933 рік по УСРР виїжджало понад 100 концертних бригад на села, які дали понад 2000 концертів. Загалом по УСРР за 1933 рік відбулося понад 10.000 концертів.

Щоб стимулювати зростання молодих талановитих кадрів та порядком підготовки до Всесоюзного конкурсу виконавців, Укрфіл перевів по Україні 1933 року 5 обласних і 1 Всеукраїнський об'єднаний конкурс скрипачів, піаністів, віолончелістів та співаків. Лінією філармонічних концертів Укрфіл перевів по Україні за 1933 рік 500 концертів (з них в Донбасі та Дніпропетровську—250 концертів) та за межами УСРР понад 600 концертів найкращих артистів України.

1933 року почав діяльність організований Укрфілом великий Столичний симфонічний оркестр під керівництвом запрошеного Укрфілом на постійну роботу до Харкова з Німеччини диригента Германа Адлера.

Протягом 1933 року на Україні серед інших було влаштовано концерти таких видатних майстрів естради Барсова, Рейзен, Головін, Цесевич, Майнарді, Луальді, Боровський, Штідрі, Гілельс, Вирлан, Державної капели „Думка“, „Євокапс“, Столичної капели, Егон Поллак, Гаук, Ойстрах, Луфер, Доліво, засл. квартет ім. Вільома (цикл концертів в Харкові) та багато ін.

Відбулося 3 симфонічних концерти—рапорти українських радянських композиторів.

1933 року Укрфіл організував групу академічних ансамблів, до складу якої ввійшли такі артисти: Д. Ойстрах, Ю. Брюшков, А. Луфер, Сагалов, Гілельс, Розумовська, Доліво, Голянд, Б. Фішман, Зоя Лодій, М. Полякин, Г. Цомик, З. Гайдай та ін.

З метою музичного обслуговування колгоспних мас і наближення керівництва цієї роботи до обласних органів, Нарком освіти т. Затонський В. П. наказом з 15-XII—33 р. оголосив про ліквідацію Укрфілу і всіх її філій. Згідно з цим наказом у віданні Харківської, Донецької, Дніпропетровської, Київської та Одеської Облнаросвіти утворено з 1 січня 1934 р. Державні обласні філармонії.

Організована в Харкові Державна Харківська обласна філармонія за планом своєї роботи передбачає переважно демонструвати молодих радянських виконавців і найкращих артистів старої генерації СРСР, а також закордону.

В першій половині 1934 року в Харкові відбудуться концерти: квартет Глазунова, квартет Вільома, С. Мігай, Цесевич, Вирлан, Б. Фішман, М. Полякин, З. Лодій, Грегор Пеккер, Яша Хейфец, В. Барсова, Луфер, Сагалов, тріо ім. Бетховена, анс. ім. Андреєва, Ірма Яунзем, Г. Гінзбург, Л. Оборін, С. Фурер, Брюсельський квартет та низка концертів премійованих і відзначених на всесоюзному та всеукраїнському конкурсах.

З метою стимулювання творчості радянських і зокрема українських композиторів, Столична філармонія має 1934 р. організувати кілька вечорів із творів радянських композиторів.

Розгортається робота по обслуговуванню ранковими концертами дітей.

Розпочато комплектування бригад для систематичного планового обслуговання колгоспів Харківської області.

Наслідки конкурсу на партизанську пісню

В січні цього року заступник наркома освіти т. Хвиля звернувся до композиторів м. Харкова з пропозицією створити бойову партизанську пісню на слова Івана Микитенка з п'єси „Бастилія божої матері“.

Композитори з ентузіазмом прийняли виклик т. Хвилі і створили понад 50 партизанських пісень. Багато композиторів подало кілька варіантів. Таким чином справа написання партизанської пісні перетворилася в справжній конкурс, в якому взяли участь такі композитори: Файнтух, Сад вничий, Козицький, Шейко, Борисов, Штогаренко, Шутенко, Загранічний, Овчаренко, Вербовський, Тіц, Богуславський, Богданов, Кожевніков, Драненко, Літвінов, Батюк, Берндт, Фоменко, Фінаровський, Коляда, Богатирьов, Компанеєць, Шварцштейн, Барабашов,

Тайгуш, Стеблянко, Гайдамака, Арнаутов. Надіслали також дві пісні з Києва – Смекалін та Жданов. Крім того подав пісню співак харківського єврейського робітничого оркестру т. Бушканець.

Як вже вище було зазначено, ряд композиторів написали по кілька варіантів. Так, наприклад: Файнтух – 4 варіанти, Борисов – 3, Штогаренко, – 2, Шутенко – 4, Заграничний – 2, Богуславський – 3, Літвінов – 2.

Всі ці варіанти було розучено Харківською державною капелою під керівництвом т. Брижахи і продемонстровано перед спеціальною комісією. На попередньому перегляді було відібрано 12 пісень таких авторів: Козицького, Штогаренко, Садівничого, Борисова, Шутенко, Компанейця, Тіца, Коляди. Богуславського, Драненка, Смекаліна, Файнтуха.

21 березня було остаточне переслухання цих пісень з метою виділення з них найкращих для преміювання. Комісія під головуванням т. Хвилі ухвалила преміювати як найкращі партизанські пісні таких композиторів: Коляди, Шутенка, Козицького.

Комісія ухвалила видрукувати ці найкращі пісні великим масовим тиражем.

Всеукраїнський конкурс на музичні твори для дітей

Щоб забезпечити радянських дітей високохудожнім репертуаром, НКО та ЦК ЛКСМУ оголосили відкритий конкурс на створення таких музичних творів: піонерські пісні, опера та балет, музкомедія, скетч, частівки, хорові твори, музичні танки, гри.

До участі в конкурсі запрошено письменників, композиторів і всіх трудящих, що беруть участь у самодіяльному мистецтві.

Останній строк подавати твори такий: для лібрето до дитячих опер і музкомедій — 1-VII 1934 р, музику до лібрето дитячих опер та комедій — 1-X 1934 р., для всіх інших літературних жанрів — 1-III 1934 р., для всіх інших музичних жанрів — 15-VI 1934 р.

За кращі літературні твори, написані для музики, встановлено такі премії:

за піонерський гімн — 2000 крб.,

за лібрето до дитячих опер та музкомедій — 5000 крб., 3000 крб. і 2000 крб.,

за лібрето для балету — 1000 крб. і 500 крб.,

за текст до дитячого скетчу — 1000 крб. і 500 крб.,

за дитячу песню, солоспів та хорові твори — 1500 крб. і 500 крб.

За кращі музичні твори встановлено такі премії:

за піонерський гімн — 3000 крб.,

масову пісню - 2500 крб., 2000 крб. і 1000 крб.,

дитячий марш — 1500 крб. і 1000 крб.,

оперу — 6000 крб., 4000 крб. і 2000 крб.,

музкомедію - 4000 крб. і 2000 крб.,

балет — 5000 крб. і 3000 крб.,

за музичну інсценізацію та музичний скетч — 1500 крб. і 1000 крб..

дитячий солоспів та музчастівки — 1000 крб. і 500 крб.,

дитячі хорові твори — 2000 крб. і 1000 крб.

твори для дитячого оркестру народних інструментів та ансамблів — 2000 крб. і 1000 крб.

музичні дитячі танки — 2000 крб. і 1000 крб.

Твори потрібно надсилати на адресу НКО — управління теавидовищних підприємств та мистецтва для жюрі конкурсу (Харків, вул. Артема № 29). Твори для опер, балету та музкомедій можна писати від 2 до 4 актів.

ПОМІЧЕНІ ДРУКАРСЬКІ ПОМИЛКИ В № 6 „РАДЯНСЬКОЇ МУЗИКИ“.

Надруковано:	*Треба читати:*
Стор. 90, ліва колонка, 10-й рядок знизу: „Але можна заперечувати...“	Але не можна заперечувати.
Тамже 17 рядок знизу - ...„творів т. Нахабіна риси еклекритизму...“	...творів т. Нахабіна риси еклектизму ..

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТУ

на 1934 рік на журнал

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

орган Оргбюра Спілки Радянських Музик України і Управління теа - видовищних підприємств і мистецтва НКО

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“ БОРЕТЬСЯ:

ЗА чистоту марксоленінського музикознавства,

ЗА високу якість радянської музичної творчості,

ЗА високу майстерність радянського виконавства,

ЗА критичне використовування музичної спадщини,

ЗА органічний зв'язок професійного з самодіяльним муз. мистецтвом.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“ ВИСВІТЛЮЄ:

діяльність спілки радянських музик, ввесь музично-громадський процес СРСР та музичне життя закордону.
Журнал РОЗРАХОВАНО на композиторів, музикознавців, педагогів, виконавців, студентів музнавчальних закладів та актив музичної самодіяльності.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“ ВИХОДИТЬ

щомісяця книгами по 3 друк. аркуші. Видає видавництво „МИСТЕЦТВО“.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

На рік (12 №№) . 18 крб. На 3 міс. . . . 4 крб. 50 к.
На 6 міс. . . . 9 „ Ціна окрем. ном. 1 „ 50 к.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ

усі міські та районні бюра „Союзпечати“, всі поштові підприємства та заводсько-фабричні газетні експедиції та В-во „Мистецтво“.

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

Харків, Раднаркомівська 9, III поверх, кімната 62.

АДРЕСА ВИДАВНИЦТВА:

Харків, Пролетарський майдан, 7, „МИСТЕЦТВО“

152-6

Ж Довженко В.Д.
№ 148
1934. 1.

ВИДАВНИЦТВО „М

ВИЙШЛО ДРУКОМ

Масові пісні:

1. Атуров — „Партизанська". Ц. 20 коп.

Хороспіви:

1. Богуславський — „Юнацький марш". Ц. 85 коп.
2. Заграничний — „Червона валка". Ц. 1 крб. 25 коп.
3. Козицький — „Ой дук-дуки, говорили вражі люди". Ц. 1 крб. 25 коп.
4. Тіц — „Марш ударних бригад" (муз. агітка). Ц. 1 крб. 50 коп.

Педагогічний репертуар для ф-на:

1. Гозенпуд — 4 п'єси для ф-на.

Педагогічний репертуар для скрипки:

1. Гозенпуд — П'єси для скрипки. Ц. 2 крб.
2. Грудін — П'єси для скрипки на молдавські теми.

НОТИ МОЖНА ПРИДБАТИ ПО ВСІХ КНИГАРНЯХ УКРКНИГОЦЕНТРУ.

АДРЕСА ВИДАВНИЦТВА:

Харків, Пролетарський майдан, № 7.